Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-graduação em História Social

Rafael Benvindo Figueiredo Galante

Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)

(Versão Corrigida)

São Paulo
2015

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-graduação em História Social

Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)

Rafael Benvindo Figueiredo Galante

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre

Orientador: Profª. Drª. Maria Cristina C. Wissenbach

(Versão Corrigida)

São Paulo
2015

Dedicado aos cumbas
Antonio Candeia Filho,
Geraldo Filme,
Wilson Moreira e
Nei Lopes,
pela caminhada
inspiração e referência,
Saravá!

Para as minhas queridas avós,
Maria da Glória Galante,
Cecília Arruda Campos,
Ondina Figueiredo e,
Messias Rosa

Aos meus pais,
pela vida, pelo amor e pelo axé

Agradecimentos
"aos presentes e aos ausentes"

À minha orientadora Maria Cristina Cortez Wissenbach, primeiramente por acreditar em mim e nos meus "loucos" projetos de pesquisa desde a graduação. O nosso encontro mudou radicalmente a minha vida e todas as minhas perspectivas dentro da universidade. Depois de todos estes anos de parceria e amizade, me faltam palavras pra descrever e a agradecer todo o carinho e aprendizado cotidiano. Nos vários cursos, nas viagens de campo com os alunos, na generosidade de todas as conversas, aprendi e continuo aprendendo, o que de fato significa ser ao mesmo tempo historiador e professor, especialmente de História da África, dentro de uma universidade pública no Brasil.

Ao Prof. Dr. "Salloma" Salomão Jovino da Silva, pela gentileza sempre manifesta desde de nosso primeiro encontro no intervalo de uma das aulas da Cris, onde falamos sobre as "origens" africanas do samba. Seu trabalho foi sempre a referência principal desta pesquisa. Agradeço imensamente pela paciência e grande generosidade com que sempre correspondeu as minhas ansiosas demandas por conversas e trocas acerca dos nossos temas comuns de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Junior, pelo aprendizado que tive nos cursos da graduação, ainda hoje permanecem em minha memória as aulas sobre a história social da arte, pela solicitude com que sempre me atendeu em nossas conversas e pela gentileza em aceitar o convite para participar da minha banca.

A CAPES, cujo suporte financeiro tornou esta pesquisa possível, possibilitando durante os dois anos de vigência da minha bolsa de mestrado que eu me dedicasse exclusivamente à pesquisa.

A Pró-reitoria de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo que, excepcionalmente, financiou parte da minha viagem à Cuba para participar do congresso internacional de cultura "Cuba Transatlântica", em Junho de 2013, o que, pela mais feliz das "coincidências", permitiu também que eu presenciasse a festa anual de San Antonio em Quiebra Hacha, podendo sentir finalmente, estando entre tantos *tatas* e *mfumbes* congos, os poderes do kinfuíti de Ta Makuenda Yaya.

Ao NAP Brasil-África, por oferecer suporte técnico com câmeras e gravadores para as minhas pesquisas de campo em Minas Gerais.

À Profª. Drª. Marta Heloísa Leuba Salum, "Lizy", minha "dinda" na USP. Por todo aprendizado que tive nos seus cursos de arte africana, na graduação e na pós, e no

estágio sob sua orientação no MAE-USP. O carinho e generosidade com que sempre me acolheu no museu foram fundamentais para que eu acreditasse na possibilidade real de tornar-me um pesquisador das musicalidades africanas e afro-brasileiras.

Ao Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes, pelo enorme aprendizado que tive nos cursos e conversas, na graduação e na pós. Agradeço também por ter me deixado participar do grupo de estudos dos seus orientandos, e pela generosa aceitação do convite para integrar a banca do meu exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Carlos Gonçalves Machado Neto, "Cacá Machado", pelo aprendizado que tive no excelente curso de pós e também em todas as nossas conversas. Agradeço pela abertura que sempre teve para as minhas idéias sobre o papel das musicalidades africanas na história da música brasileira, todos os seus apontamentos sobre os problemas que enfrentaria para concretizar este projeto se provaram corretos. Por fim agradeço por ter gravado em seu disco solo uma pequena vinheta contendo um dueto de puíta e cuíca, que creio ser algo único em toda a nossa discografia.

Ao Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva, pelo aprendizado no curso de pós e em todos os momentos de convívio, pela gentileza com que sempre me atendeu e me aceitou, mesmo sendo um "estrangeiro" na antropologia. A todos os amigos que fiz no Departamento de Antropologia, no curso e no grupo de estudo do Prof. Vagner, especialmente as guerreiras Patrícia Ferreira e Yumei Morales.

A todos os Professores e funcionários do Departamento de História e da FFLCH-USP.

Aos meus companheiros de orientação na pós-graduação:

Pedro Cunha, meu parceiro de tantas prosas sobre sambas e capoeiragens, no Brasil e na África. Este trabalho também é resultado dos nossos papos.

Às queridíssimas Rosana Gonçalves, Ivana Pansera, Elaine Ribeiro, Elisângela Queiroz, Fábia Barbosa, Juliana de Paiva Magalhães, Márcia Pacito e Lia Laranjeira. A cada uma de vocês, sou grato pela amizade sincera e por todo aprendizado ao longo destes anos de troca e convívio.

Agradeço também a amizade das sempre queridas Juliana Bevilacqua e Gabriela Santos, colegas também africanistas, que tive o prazer de conhecer e conviver nos cursos da pós da História Social.

Aos meus queridos amigos Lígia Nassif Conti, Bruno Baronetti e André Santos, colegas do programa de história social que compartilham comigo a paixão pela história do samba paulista, meu muito obrigado pelas inúmeras trocas e aprendizado constante. `

À Camilla Farah minha querida amiga e colega desde os tempos da graduação.

À Iraci e toda sua família, pelo enorme prazer que tive em todos os nossos papos sobre a Bahia, o samba, a roça... Pela torcida e preocupação durante os momentos de passagem da minha vida acadêmica. Por ter me alimentado com seus hot-dogs na faculdade, durante meus infindos momentos de intensa correria e por ter sempre generosamente deixado que eu "pendurasse", quando não tinha dinheiro no bolso pra pagar.

Um agradecimento especial aos amigos do Xerox da História, André, Márcia, Joise, Zezinho e Marcos, que me salvaram a minha vida e de tantos amigos na impressão de formulários, trabalhos e agora esta dissertação.

À Profª. Drª. Glaura Lucas, da UFMG, pela generosidade com que sempre me atendeu em todas as nossas conversas ao vivo e principalmente nos nossos papos virtuais.

À Profª. Drª. Gioconda Mussolini, um agradecimento póstumo. Ao longo dos anos de pesquisa percebi a importância da coleção pessoal de livros doada por ela para a biblioteca da FFLCH. Não sei o que seria desta pesquisa se não fosse esta coleção em particular. Aqui desta maneira gostaria de agradecer também a todos os professores, funcionários e usuários que ao longo do tempo ajudaram a criar e manter a biblioteca Florestan Fernandes, este grande patrimônio cultural que todos nós amamos.

Ao Seu Jorge, por me ensinar minha primeira batida no pandeiro e por ter me aberto às portas do mundo do samba e dos ensinamentos de seus mestres.

Ao meu avô preto Giba Giba (em memória), pela mensagem eterna e permanente do significado de ancestralidade.

Ao Fábio Carvalho, por ter me apresentado os mistérios gloriosos de São Benedito e ter me levado pela mão ao encontro do congo capixaba, dando minha primeira casaca e meu primeiro tambor de congo. Hoje olhando pra trás percebo que esta pesquisa de fato nasceu num chuvoso dia 26 de dezembro na Barra do Jucu. Salve mestre Antonio Rosa!!

Aos meus grandes parceiros do samba do bule.

Ao grande pesquisador Spirito Santo por todo o aprendizado que tive durante nossos riquíssimos "enfrentamentos virtuais".

Ao parceiro Felipe Souza, vulgo "puncha", que fez o que pode para revisar este trabalho. Sem palavras mano...

Ao Matheus Simões, meu grande irmão do Vale do Jequitinhonha.

Aos malungos do Projeto Nosso Samba de Osasco, Selito Sd, Fábio Goulart, Bel Borges, Chico Crozera, por todos os momentos de intenso aprendizado e felicidade.

Aos amigos e irmãos que o Bar do Cidão me deu: Juninho Alves, Rodolfo Stocco, João Vaz, Julia Donley, Deni Domenico, Bruno Butenas Lopez e Ubiratan Araújo.

À Glaucea Helena Britto e seus pais, Waldir e Maria Helena, por todos os momentos incríveis que passamos juntos.

Aos grandes mestres do Samba Paulista que tive a honra de conhecer: Carlão do Peruche, Osvaldinho da Cuíca e Toniquinho Batuqueiro (em memória).

À Ana Esther Heralla "Maricusa" e Julio Josuel Alvarez "Hueso", pela maneira maravilhosa que me acolheram feito um filho, em Quiebra Hacha, durante minha presença na festa de Ta Makuenda Yaya. Jamais poderei esquecer tudo que eu vivi nestes dias entre vocês. Aos amigos Irania Cardenas e Osmel Morgan e a Profª. Drª. Ana Stela Cunha que também me ajudaram a tornar possível este sonho.

Às queridíssimas, Ingrid Brioso Rieumont, minha irmã cubana, e a Profª. Drª Reyes Lázaro, que tanto fizeram para que eu pudesse estar entre elas como professor visitante do Smith College, em Massachusetts, EUA. Não tenho palavras pra agradecer o carinho e a oportunidade maravilhosa de viver esta experiência com vocês.

Aos meus grandes amigos e parceiros de caminhada: Guilherme Destro, Daniel Celli, Gabriel Goulart, Pedro Pessoa, Renata Maria, Juliana dos Santos, Edu Camargo, Renato Fontes e Carol Ramalho, Isabela Morais, André Bueno, Allan da Rosa, Geraldo Adriano Campos, Adriana Moreira, Raphael Moreira, Junior Pita, Allan Abadia e Alfredo Castro.

À Juliana Garcia, minha grande parceira nas aventuras por Minas Gerais.

A todas as comunidades quilombolas do sudeste que tanto mudaram minha vida nestes últimos anos...

Quilombo do Ivaporunduva, aos queridíssimos Ditão e Tiolé.

Quilombo de Pedro Cubas, Seu Adão (em memória) e Seu Antonio Jorge, capelão das almas, pelo infinito e transcendente aprendizado.

Quilombo do Mandira, Seu Chico Mandira e família.

Quilombo São José, Tia Teté, Toninho e família

Quilombo do Açude, a "casa aberta", as maravilhosas, Dona Mercês, sua filha Florisbela Santos e toda esta incrível família.

Quilombo da Mata do Tição, Dona Divina Siqueira, seus filhos e netos candomberos.

Quilombo do Quartel de Indaiá, Seu Pedro de Alexina e toda sua família, pela recepção e os momentos inesquecíveis de convívio.

Milho Verde, Seu Ivo Silvério da Rocha, grande mestre, pelas broncas, pelo aprendizado e por todo o carinho. Seu Ivo é, sem dúvida, o maior intelectual da cultura popular que já tive a honra de conhecer.

Quilombo dos Arturos, Jorge Santos, João Batista e Zé Bengala. Estar entre os Arturos é sempre uma honra e um enorme privilégio.

Irmandade do Jatobá, Seu Expedito e Família.

Um agradecimento especial aos meus irmãos da Irmandade do Rosário de Justinópolis: Adelmo Marcos do Nascimento, Seu Zezé (em memória), Dirceu Ferreira Sérgio e Maria Luiza Diniz Ferreira, suas filhas (Natany, Nathiely e Nayane), as queridas irmãs Josy Assis e Jocasta Roque. À Rafaela, Serginho e Ramon, pela sempre generosa e amorosa hospitalidade. A todos os demais membros da irmandade. *Nzambi* permita que ao longo dos anos eu possa continuar firmando minha *gunga* com meus irmãos do reinado de Justinópolis, e que oxalá um dia eu tenha, quem sabe, a benção e o privilégio de poder criar os meus *camburequês* dentro desta comunidade maravilhosa, na fé e nos mistérios de *undamba mangana mussambi... Saravá!*

À minha incrível Vó Messias Rosa (em memória), minha amada parteira. Com quem, mesmo antes de entender, vi e senti o poder da presença bantu em Minas Gerais.

"Bahia Oh África, vem cá vem nos ajudar..."

Salve Dona Sinhá Sabiana, quem me pôs neste caminho... Axé!

Salve todos os guias de luz, os pretos-velhos, cabindas, angolas e congos!

Salve os caboclos, boiadeiros e marinheiros...

Salve Seu Tiriri que abre a cancela do mundo e todas as falanges de Exú na roda da engira!!!

Salve todas as entidades da Umbanda, Cabula e Omolocô!

Aos tatás, quimbandas, cumbas e kotas do passado...

Salve São Benedito e Santo Antonio de Catigeró, gloriosos, do Congo e da Sicília...

Santa Ifigênia da Etiópia e São Sebastião!

Aos orixás, *ngueyes (nkisses), voduns, aluás....* Meu *Saravá*!

A todos os meus ancestrais...

Minhas bisavós Palma Galante e Ondina Figueiredo (em memória).

Meus avôs, Domingos Galante (em memória) e Sérgio Figueiredo, minhas maravilhosas avós Maria da Glória Galante (em memória) e Cecília Arruda Campos!

Meu muito obrigado aos meus tios incríveis e suas famílias: queridos Mauricio Figueiredo, Vivi e Juju; meu tio Fernando Figueiredo que tanto me ajudou; meu querido tio Domingos Galante, Débora e meu priminho lindo Joaquim.

Um agradecimento especialíssimo à bondade, generosidade e amor da minha Tia e madrinha Maria da Glória, “Maró”. Me faltam palavras pra agradecer tudo o que você fez por mim nestes últimos anos. Este projeto também não existiria sem a sua presença e apoio em minha vida. Serei eternamente grato por tudo o que você fez por mim.

Agradeço também meus primos queridos: Mariana Carvalho e Roberto Cosso, os seus meninos Pedro e Gabriel que eu amo demais, Luiz “Dimm”, Maria Olímpia Galante, Joaquim Castro, Ernesto e Lu e a querida Ana Laura Castro.

Aos parceiros do Coletivo Roda Gigante que se tornaram depois de tantos anos meus irmãos de vida e obra: Ricardo Perito, Lucas Silva, Felipe Siles, Renato Pereira, Alysson Bruno e Mauricio Pazz.

Ao irmão que a vida me deu, Gabriel Carvalho, seus pais incríveis, Maria do Carmo e Gilberto Carvalho, e toda sua família. Pela infinita cumplicidade e parceria, não chegaria até aqui nesta caminhada sem a sua ajuda e apoio.

À minha grande e amada companheira, Mafuane Oliveira, que nestes quatro últimos anos esteve comigo em todos os momentos, de aflição, angústias e também de grandes descobertas e vivências. Não sei se chegaria até aqui sem o seu amor e parceria. Este trabalho também lhe pertence por direito e espero que faça jus aos nossos sonhos compartilhados.

Aos meus pais, Claudia Figueiredo e Luiz Galante, amor imenso, gratidão por tudo! Nada me honra mais na vida do que ter o privilégio de ser filho deste casal incrível. Se não fosse o exemplo, o incentivo e as oportunidades, eu jamais teria começado esta caminhada. Todo meu amor, infinito e sempre!

Axé!

Contaban los viejos negros africanos, al observar en Cuba cómo los blancos mataban chivos y cabros sin finalidad religiosa ni ceremonia exculpadora, que el cornúpeto maldijo al cristiano diciéndole:

-"Tú me matas contra mi voluntad y con desprecio, sólo por comerme la carne; pero con mi cuero, que tú no comes, yo te haré bailar aunque no quieras."[1]

Aê Angola, Aê Angola,
Essa Gunga veio foi de lá
Correu mundo, ô correu mar
Tá remando, deixa remar.[2]

Eh, jongueiro, eu venho de longe para dança no seu reinado, venho saravando o mundo inteiro, agora saravo angoma e candongueiro, saravo ingualhar [inguaiá] e saravo puíta, saravo o santo de promessa e o santo do dia, saravo festero e festera e a povaria inteira, agora dô meu louvado.[3]

---

[1] ORTIZ, Fernando. *Los Instrumentos de la Musica Afrocubana. Vol III. Los tambores xilofónicos y Los membranófonos abiertos, A a N.* Havana: Ed. Cardenas y Cia, 1955, pag. 17.

[2] *Ponto* de Moçambique da Irmandade de N.S. do Rosário de Justinópolis. Outras versões desta canção também podem ser encontradas em outras guardas de Moçambique de outras irmandades de MG.

[3] Ponto de louvação/ saudação (também chamado de "embaixada") do Jongo, recolhido por Maria de Lourdes Borges Ribeiro em Taubaté, SP. RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O Jongo.* Rio de Janeiro: Funarte, 1984, pag. 31.

Resumo:

O objetivo principal desta dissertação é o de recuperar a dimensão atlântica da história social das musicalidades afro-brasileiras criadas por africanos escravizados e seus descendentes durante o último século de escravismo e ao longo das primeiras décadas do período pós-abolição. O foco recai, sobretudo, no entendimento dos movimentos de transposição histórica dos tambores de fricção, de determinadas áreas do continente africano para as Américas, sua importância na formação das comunidades e culturas musicais afro-brasileiras, especialmente naquelas relacionadas ao samba urbano carioca, bem como nas transformações que o processo de diáspora imprimiu na organologia e na *performance* realizada por meio destes tambores de fricção. Este estudo, como também o inventário realizado dos instrumentos musicais que compunham as paisagens musicais do Brasil e de determinadas sociedades da África Central, sustenta-se sobre fontes históricas variadas, desde representações iconográficas contidas em crônicas, relatos de viagem e etnografias de viajantes e estudiosos que percorreram as diversas sociedades do período, análise de exemplares de instrumentos africanos pertencentes a coleções museológicas, até a escuta e análise de diversos fonogramas disponibilizados por meios eletrônicos.

Palavras-chave: cuíca – tambores de fricção – musicalidades afro-brasileiras – samba carioca – musicalidades centro-africanas

Abstract:

The main purpose of this work is to recover the Atlantic dimension of the social history of African - Brazilian musicality created by enslaved Africans and their descendants during the last century of slavery and throughout the first decades of the post-Abolition period. The focus is mainly on understanding the historical movements of transposition of the friction drums from certain areas of Africa to the Americas, its importance in the formation of African - Brazilian communities and musical cultures, especially those related to samba, as well as the transformations that the diaspora process printed on the instrument performance, and its organology. This research, and the inventory of musical instruments that composed the musical landscapes of Brazil and certain societies of Central Africa, is founded on various historical sources, from the iconographic representations contained in chronicles, travel accounts and ethnographies of travelers and scholars who visited the various societies of the period, and images of museum collections of African instruments, to phonograms made available by electronic means.

Keywords: cuíca – friction drums – afro-brazilian music – urban samba – central-african music

Sumário:

Apresentação.....14
Introdução - Em busca da dimensão atlântica das musicalidades afro-brasileiras.....19
Cap. 1 - *"Puíta, cuíca, onça e roncador"* - Os tambores de fricção no Brasil.....45
1.1. Os tambores de fricção na história da música popular tradicional do Brasil.....44
1.2. E a cuíca desce o morro – ou a "invenção" do samba carioca.....61
Cap. 2 - Os tambores de fricção e a diáspora atlântica das musicalidades da África Central (Sécs. XVII e XIX).....98
2.1. As mais antigas fontes para as musicalidades da África Central.....100
2.2. Os tambores de fricção na África Central.....105
2.3. *"Chihumbas"* e *"Nsambis"* - Pluriarcos centro-africanos no Brasil.....114
2.4. Os esboços de Debret.....125
Conclusão – "Escutando a cupópia da cuíca".....131
Fontes. 133
Discografia e Filmografia.....135-36
Bibliografia.....137
Anexos.....143

Figura 1: Tambor de fricção de haste interna *kwey ankaan*, do povo Kuba – Região do Kasai, Mushenge, RDC, final do século XIX. Museu Real da África Central, RMCA – Tervuren, Bélgica.

Apresentação:

Oia dono de ngoma
Com licença auê!![4]

Esta dissertação consiste em um estudo de história social da cultura focado principalmente na diáspora atlântica dos tambores de fricção centro-africanos e nos processos de formação de algumas das comunidades e culturas musicais em que estes tambores se inseriram no Brasil ao longo dos séculos XIX e XX. O objetivo principal desta pesquisa sempre foi, portanto, o de buscar entender e historicizar a dimensão atlântica da história social destas musicalidades afro-brasileiras, criadas por africanos escravizados e seus descendentes durante o último século de escravismo e ao longo das primeiras décadas do período pós-abolição.

Centrais na organização ritual, simbólica, musical e epistemológica de muitas das musicalidades centro-africanas, os tambores de fricção foram levados por músicos escravizados dessa região da África Meridional para vários espaços da diáspora africana. Em cada lugar estes instrumentos, seus usos e significados, foram

[4] Ponto pra "pedir licença" - Ponto de Candombe da Irmandade do Rosário de Justinópolis (Gravação de campo do autor).

transformados ao longo do tempo pela agência histórica de africanos e das sucessivas gerações de afro-descendentes. Os mesmos que, ainda hoje, com criatividade e enorme resiliência, vêm retransmitindo estes legados culturais ao mesmo tempo em que vêm permanentemente recriando e ressignificando estas musicalidades à luz dos desafios socioculturais de seu tempo.

Figura 2: Visão interna e externa de uma moderna "cuíca" do samba carioca de fabricação industrial.

Os chamados "tambores de fricção", em sua extensa diversidade organológica, existem em vários continentes, mas sem dúvida, em quantidade e variedade, sobretudo na África.[5] No interior do vasto panorama de instrumentos e culturas musicais, chama atenção o fato de um tipo específico de tambor de fricção, aqui neste estudo classificado como de "haste interna", só existir na região da chamada África Central e em algumas das regiões da diáspora africana conectadas historicamente a esta parte do continente africano, como Brasil, Cuba e São Tomé e Príncipe.[6] Por conta disto, na presente

---

[5] O mapeamento mais completo sobre a história e a diversidade de tipos de tambores de fricção existentes nos quatro continentes continua sendo o de Henry Balfour, que foi também o primeiro estudioso a se debruçar sobre o tema, na década de 1900. No entanto, curiosamente, mas provavelmente não por acaso, ele não faz menção neste estudo à presença de qualquer tipo de tambor de fricção em uso no Brasil, o que chama muito nossa atenção; afinal, hoje, mais de cem anos depois, a "cuíca" provavelmente é o tambor de fricção mais conhecido entre os instrumentos musicais em uso na música popular mundial, além de ser um dos instrumentos musicais símbolos da identidade nacional brasileira. Ver: BALFOUR, Henry. *The Friction-Drum.* .In: *The Jornal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, v. 37, Jan. /Jun., p. 67-92, London, 1907.

[6] Os tambores de fricção de haste interna são assim chamados por possuírem o seu "elemento" friccionado rígido (direto ou misto) no interior de sua caixa acústica, o que resulta em uma grande diferença da técnica de execução musical em comparação com os modelos de haste externa. Uma vez que o modelo de haste interna permite que o músico possa friccionar o bastão ou cordão, e simultaneamente, pelo lado de fora, possa alterar com a outra mão as notas emitidas, premindo ou percutindo a pele ou couro, onde está atado ou ligado o elemento friccionado. Esta possibilidade é anulada se a haste ou cordão é fixado à membrana pelo lado de fora, reduzindo imensamente as possibilidades sonoras, como é o caso, por exemplo, dos tambores de fricção mediterrânicos e também do *furuco* Venezuelano. Até o presente momento, como dissemos, só encontramos tradições de tambores de fricção de haste interna em alguns

dissertação, dentre os vários tipos de tambores de fricção existentes no mundo, em especial na África, nos limitaremos a estudar apenas este tipo especifico de tambor por acreditarmos na importância sociocultural que ele teve, historicamente, para a formação das culturas musicais afro-americanas e, particularmente, para a formação de boa parte das musicalidades afro-brasileiras.

No vasto e polifônico conjunto formado pelas musicalidades afro-brasileiras, pouquíssimos instrumentos no Brasil têm uma difusão geográfica equivalente à dos tambores de fricção de haste interna. No país, nas suas várias formas e nomes, "puíta", "cuíca", "poíta", "onça", "porca", "roncador", "socador", "fungador", estes tambores estão presentes desde o estado do Pará ao Rio Grande do Sul. Uma difusão comparável à dos instrumentos musicais mais comuns da nossa música popular tradicional como, por exemplo, o acordeom e as violas, ambos de matriz cultural européia.

Ao longo da pesquisa, este trabalho acabou seguindo dois eixos complementares que, por fim, se desdobraram como capítulos. No primeiro eixo, o objetivo foi o de compreender o processo histórico de "criação" da "cuíca" (tambor de fricção de haste interna) no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX a partir de uma discussão sobre a história dos tambores de fricção no interior das musicalidades afro-brasileiras. Terminada a pesquisa, temos por hipótese que este fenômeno, ao contrário do que vêm sendo apontado até aqui pela historiografia do samba carioca, foi resultado de um longo percurso histórico de negociação de significados simbólicos e sonoridades no interior das musicalidades das comunidades afro-cariocas, processo este que acabou por resultar na transformação radical da organologia e das performances dos antigos tambores de fricção afro-brasileiros de haste interna, como a "puíta", neste instrumento único em organologia e técnica de execução que é a "cuíca" contemporânea.

No segundo eixo, objetivando justamente tentar apreender em sua completude o processo histórico descrito anteriormente, de criação da "cuíca" e sua inserção no processo de gênese do "samba carioca", enquanto gênero da música popular urbana ao longo da primeira metade do século XX optamos por investigar quais seriam então as dimensões atlânticas da história desta musicalidade afro-carioca denominada "samba", como também de algumas outras musicalidades afro-brasileiras historicamente anteriores que o subsidiaram culturalmente.

---

países da África Central, Ocidental e Oriental, como Angola, Congo e Moçambique, e também na diáspora, no Brasil, em Cuba e São Tomé, no entanto, é possível que existam tradições musicais deste tipo de instrumento em outros países americanos e índicos também, vinculados historicamente ao tráfico de escravizados centro-africanos.

Assim, neste segundo eixo, o foco do trabalho foi tentar construir uma visão mais geral sobre o papel dos tambores de fricção no interior de algumas musicalidades "tradicionais" da África Central, no tocante ao seu lugar social, os significados simbólicos e função no contexto musical mais amplo das orquestras da região. A partir disto, pretendemos oferecer novos subsídios para a compreensão dos processos históricos de adaptação e recriação deste e de outros instrumentos musicais no interior das musicalidades produzidas, pelo menos desde século XIX por africanos e afro-americanos na diáspora. Como exemplo, é possível citar as festas dos cucumbis, congos e congados no Brasil, os bailes *kinfuitis* dos cabildos congos de Cuba, ou ainda os *Danço-Congos*, *puítas* e *djambis* de São Tomé e Príncipe. Assim, por meio das fontes disponíveis, vindas principalmente da iconografia, mas também, por meio de crônicas, relatos de viagem e estudos etnográficos, buscamos inventariar os instrumentos musicais que compunham as sonoridades das paisagens musicais afro-atlânticas do século XIX e da primeira metade do século XX. Além dos vários tipos de membranofones de fricção, visamos recuperar também os diversos tipos de cordofones, idiofones e aerofones existentes no período na África Central, especialmente na região das atuais repúblicas de Angola e do Congo, como também entre os que daquela região saíram com a diáspora atlântica, recuperando nesse sentido, suas funções, usos e sentidos recriados pelas novas comunidades negras fundadas nas Américas.

Por fim, cabe ainda esclarecer o sentido da palavra "cupópia" empregada no titulo da dissertação. Este é o termo pelo qual os moradores do quilombo do Cafundó, em Salto do Pirapora, SP, designam sua "língua secreta", de gramática basicamente portuguesa e de vocabulário derivado majoritariamente do quimbundo e do umbundo.[7] No entanto, além de seu significado literal, como "língua", "cupópia" também quer dizer, por perífrase no "código" metafórico do Cafundó, tudo o que está relacionado à ideia de "fala", linguagem.[8] Assim, além das pessoas, os outros animais, e até mesmo os instrumentos musicais, também podem "cupopiar". Seguindo as indicações de Gerard Kubik, em geral nas línguas centro-africanas, não existem palavras para designar

---

[7] Ver, por exemplo: VOGT, Carlos e FRY, Peter. *Cafundó – A África no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

[8] A palavra *cupópia* se originou do verbo *okupopya*, que significa "conversar, falar" em umbundo, que é a língua dos ovimbundu, habitantes do planalto de Benguela na região sudoeste de Angola. Interessante também, é que tradição oral da *falange*, como também é chamada a *cupópia* pelos habitantes do Cafundó, *ovimbundo* significa "homem negro", numa clara referencia histórica ao passado do grupo, em oposição à *cafombe* que dizer "homem branco". Agradeço ao amigo linguista e etnomusicólogo André Bueno por esta preciosa informação.

conceitualmente a idéia de "música", como normalmente se abstrai no Ocidente. Em muitas culturas centro-africanas a ideia de música vem sempre vinculada, ao mesmo tempo, à noção de "som" e de "fala", portanto vinculadas a idéia da "linguagem" enquanto "comunicação sonora". Talvez isso possa ser explicado pelo fato de serem tonais a maioria das línguas africanas, o que torna, nestes sistemas culturais, indissolúvel a relação harmônica existente entre a música e a língua, entre a fala e o canto (ou as afinações dos instrumentos musicais).[9] Assim, os "africanos" do Cafundó foram capazes de manter na zona rural do estado de São Paulo, durante mais de um século, um conceito de "música", muito além da abstração cartesiana ocidental. Para eles a "cupópia da cuíca" seria, antes de tudo, a sua "fala", sua linguagem, simbologia e performance musical. Por certo e filosoficamente, uma ideia de "música" muito mais rica e polissêmica do que aquela que se tornou hegemônica no Ocidente. Para nós, como forma de homenagem à resiliência histórica das comunidades quilombolas afro-brasileiras, mas também, usufruindo por empréstimo da ideia, fazemos uma tentativa de ao menos escapar um pouco às próprias amarras etnocêntricas da historicidade dos conceitos. "Cupópia" é antes de tudo a própria "narrativa" histórica e musical do instrumento "em primeira pessoa" como guia de nossa busca. [10]

---

[9] Segundo Kubik: *"Pode muitas vezes pressentir-se o gênero do sistema tonal a partir da língua. Quando se dispõe de uma certa experiência, pode adivinhar-se o sistema tonal de uma determinada tribo, com base apenas na audição do respectivo idioma. (...) Na relação essencial entre as línguas e os sistemas tonais de muitos povos da África Negra reside uma das explicações da extraordinária multiplicidade das orgânicas musicais daquele continente."* KUBIK, Gerhard. *Natureza e estrutura de Escalas Musicais Africanas*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Estudos de Antropologia Cultural, 1970. Vol. 3, p.11-12.

[10] De fato, a ideia deste projeto de pesquisa surgiu da própria escuta dos variados sons do instrumento no interior das tradições musicais afro-brasileiras. Especialmente ao ouvir uma faixa de um disco histórico, com os grandes nomes da tradição do samba da cidade de São Paulo, onde de maneira única e genial o ritmista "anacronicamente" toca uma cuíca moderna de escola de samba, simulando a técnica, o ritmo e a função musical das puítas na orquestração das antigas congadas do interior de São Paulo, condensando assim, em uma única performance de forma preciosa, duas temporalidades da história dos tambores de fricção no Brasil. Ouça: "Ditado Antigo", de Toniquinho Batuqueiro (Faixa 1 - do disco) In: (1974) *Nas Quebradas do Mundaréu* (c/ Plinio Marcos, Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro). Continental Discos, LP.

Figura 3: A batucada dos sambistas do Estácio - da esquerda para a direita: músico não identificado, Armando Marçal (tamborim sextavado), Bide (tamborim quadrado) e Ioiô da Cuíca (cuíca) – (Acervo: Barão do Pandeiro)

Introdução – Em busca da dimensão atlântica das musicalidades afro-brasileiras

Um pedaço de pau
Um pedaço de couro
Numa barrica
É assim, que se faz uma cuíca
Depois de tudo acabado
tem outra observação
Arranje um pano molhado
pra fazer a marcação
Venham ver como é
que o samba fica
O piano é de nobre
instrumento de pobre
é a cuíca[11]

Desde a nossa pesquisa de iniciação científica intitulada *"Matrizes Africanas na Música Popular Carioca (1870-1930)"*,[12] fomos pouco a pouco percebendo a importância significativa que os tambores de fricção possuíam no seio de inúmeras das musicalidades criadas pelos afro-descendentes no Brasil. O samba de Wilson Batista na

---

[11] *Como se faz uma cuíca*. Lobo, Haroldo e Batista, Wilson – Letra transcrita da seguinte gravação: Intérpretes: Anjos do Inferno. Data de Gravação: 26/10/1944. Data de Lançamento: 12/1944. Gravadora: Victor. Número do Álbum: 800242, lado B. Acervo José Ramos Tinhorão, Instituto Moreira Salles (Faixa 14 do disco).

[12] Pesquisa de Iniciação à Pesquisa, bolsa CNPq/USP, sob orientação da Profª. Drª. Maria Cristina C. Wissenbach.

epígrafe, por um lado "malandramente" sarcástico, nos leva a pensar também, a partir da analogia criada pelo autor entre o piano e a cuíca, que o processo histórico de desenvolvimento da "cuíca", nos arrabaldes do Rio de Janeiro, da primeira metade do século XX, tenha sido talvez tão significativo para a organização técnica, estética e ideológica do sistema musical que convencionamos chamar de "samba carioca", quanto foi o do surgimento do pianoforte no processo de consolidação da musicalidade que conhecemos hoje por "música erudita ocidental" ou "música clássica". Cabe lembrar que a vasta historiografia sobre o samba carioca vem apontando, pelo menos desde os anos 60 do século XX, uma ideia que queremos demonstrar equivocada, de "criação" da cuíca como resultado unicamente da inventividade de algum dos "primeiros" sambistas, entre eles provavelmente o "lendário" João Mina. Não se trata de desqualificar a agência deste ou de outros sambistas na formatação do instrumento musical contemporâneo, mas sim de historicizar este fenômeno, como veremos no capítulo I, de maneira a entender sobre quais matrizes culturais se assentou o processo de transformação organológica e ressignificação musical, compreendendo quais caminhos e escolhas eram possíveis a estes agentes culturais (sambistas) no contexto de seu tempo. Justamente para não incorrer no equívoco simplificador que, do nosso ponto de vista, Carlos Sandroni também comete ao apontar em seu livro que teriam sido os sambistas do Estácio os "inventores" da cuíca.[13]

Basta pensar, por exemplo, que ao mesmo tempo em que a puíta se tornava cuíca, provavelmente entre as décadas de 30 e de 40 no Rio de Janeiro, na bacia do Congo, um missionário protestante norte-americano escreveria este impressionante relato sobre *dingwinti*, o tambor de fricção de um subgrupo bakongo:

> ***O dingwinti* é o tambor do feiticeiro. Tudo o que se refere a ele é mistério. É o instrumento favorito do diabo no Congo, dentre uma série ampla de tambores diabólicos. Cria uma sensação mais intensa que qualquer outro membranofone do país**; sugere as mais terríveis coisas concebidas pelos pagãos: morte, assassinato, veneno, suplicio e as horríveis aparições de fantasmas e duendes. **É o único tambor que não se usa para diversões. Seu tom e seus ritmos parecem evocar a morte.** Cada toque seu leva a mente o motivo de algum gênero de fantasma. O acirramento dos ânimos enquanto dura seu toque é enorme. **Ninguém sabe quem toca.** Vimos congos desmaiarem ao mero soar do *dingwinti*. É mil vezes mais impressionante que o dobrar fúnebre dos sinos na Inglaterra, pois não

[13] SANDRONI, Carlos. Feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar/ Ed. UFRJ, 2001, pp. 179-180.

> só significa o enterro do cadáver, como a aproximação da morte para um ou para vários, não se sabe para quem.[14] (grifos nossos)

Para além de seu ponto de vista extremamente etnocêntrico, o documento acima nos leva a pensar no longo processo, no tempo e no espaço, percorrido pelos tambores de fricção centro-africanos, como o citado *dingwinti*, em sua diáspora atlântica, até que por fim surgisse no Rio de Janeiro, o instrumento conhecido como "cuíca". As inúmeras transformações materiais e imateriais que resultaram no novo instrumento musical são o testemunho e o reflexo de boa parte das mudanças criadas, negociadas e vivenciadas no interior das práticas culturais dos africanos e de suas sucessivas gerações de descendentes nas Américas. Os instrumentos convencionalmente chamados de "tambores de fricção", espalhados pelo mundo nas suas mais variadas formas, acompanham a história musical das culturas humanas há milênios.[15] Porém, do ponto de vista organológico, como já dissemos, num universo extremamente amplo de sons e formas de instrumentos, destacam-se algumas partes da África Central-ocidental e Centro-oriental, de matriz cultural Bantu, e algumas das áreas a elas historicamente filiadas na diáspora africana, como as únicas regiões do mundo onde se encontra o desenvolvimento dos tambores de fricção de haste interna.

---

[14] CLARIDGE, G. Cyril. *Wild bush tribes of tropical Africa: an account of adventure & travel amongst pagan people in tropical Africa.* London: Seeley Service, 1922, p.239, (tradução nossa).

[15] Frungillo em seu dicionário de instrumentos de percussão, no verbete "tambores de fricção", aponta os seguintes nomes e regiões para este tipo de instrumento no mundo: *"As tribos de cultura 'Ioruba' (Nigéria) usam grandes "cabaças" com água, cobertas com "pele" e "vareta" externa. É chamado de "cuíca", "puíta" e outros nomes no Brasil (ver "cuíca") e conhecido como "friction drum" ou "lion's roar" (com cordão no lugar de vareta) [ingl.], "hummer" ou "hoo'r" (antigos nomes, Inglaterra), "Rommelpot" (Holanda), "bikal" e "bikák" (antiga Checoslováquia), "bukat" ou "buhai"(Romenia), "bika"ou "kócsógduda"(Hungria), "zabomba", "zambomba", "rugidor", ou "rugir de león" (Espanha), "arrabil", "sarronca", "ronca" ou "achincalhadeira" (Portugal), "Reibtrommel", "Lowengentopf", "Waldteufel", "Brummtopf" ou "Rummeltopf" (Alemanha), "tamburo di frizione", "tamburo a sfregamento", "putiputi", "buttibu", "ruggio di Leone", "ruggito", "mugghio di Leone" ou "caccavella" (Itália), "tambour à corde", "tambour à friction", "Cri de la bélle-mére" ou "Bourdon" (França), "ronker" (região de Flandres) , "koy na bala" ("coi-na-bala"), "lucombi" ou "moshupiane" (África), "bakiri ñámpe de moroco", "úyu" e "ekue" (Cuba), "rabbâba" ou "zavzâva"(Malta), "kinfuíti"("vareta" interna). Ver "furruco" (Venezuela) e "diolou-tama" (África). Ver também "noutnout", instrumento denominado "tambor de fricção" mas de construção e execução distintas."* In: FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão.* São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003, p.362.

Figura 4: Meninos percutem e friccionam ao mesmo tempo a grande *ohuita* dos *ovimbundu* do planalto de Benguela, Angola.[16]

O presente estudo está focado justamente nas áreas onde estes instrumentos se desenvolveram e se difundiram. Conhecidos na África Central pelos seguintes nomes: **Angola** *(Kwita, Pwita, Ohuita);* **Congo DRC** *(Kwei, Kwita, Mfingnene, Mondo, Mondule, Mphuta, Mpwit, Ngoma i pwita, Nkwita, Nkwiti, Patenge, Patonge, Puta, Pwita);* **Gabão** *(Osumba);* **Moçambique** *(Ngulula, Kumbula, Chizinguiri);* **República do Congo** *(Dingwinti, Moukuiti);* **Tanzânia** (*Weule*); **Zambia** *(Kalilaumba, Namalwa, Pwita).* Os tambores de fricção de haste interna em geral caracterizam-se por seu som extremamente grave e por, de maneira também geral, estarem associados em muitas culturas musicais desta região do continente africano simbolicamente à voz dos grandes felinos, bem como à voz dos mortos (os "ancestrais"). Por isto, em muitas destas culturas, quando são tocados ritualmente nas comunidades, estes tambores são ouvidos mas não podem ser vistos pelas pessoas comuns.

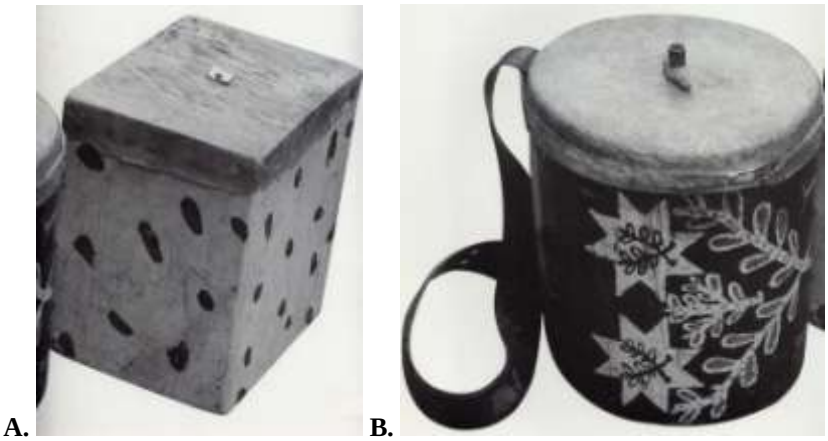
Somente os quatro grandes felinos do mundo, leopardos, onças, leões e tigres, são capazes de produzir o chamado "esturro", espécie de vocalização gutural grave, possível pela reverberação de uma cartilagem flexível na garganta desses animais:

> A onça-pintada pertence à ordem Carnívora, família Felidae, e gênero Panthera. Esse gênero contem quatro dos maiores felinos do nosso planeta - a onça-pintada (/Panthera onça/), o leopardo (/Panthera pardus/), o leão (/Panthera leo/) e o tigre (/Panthera tigris/). No entanto, não é o tamanho que torna estas espécies distintas dos demais felinos. A característica singular das panteras é uma modificação anatômica no aparelho hióide, que é incompletamente ossificado, com

[16] Foto: Uli Martini – Retirada de: (1972) *Music of the Ovimbundu* (Angola) LP.

> uma banda de cartilagem substituindo a estrutura óssea encontrada em outros felinos (Grzimek, 1975). Esse ligamento elástico cartilaginoso, em conjunto com uma laringe especializada com dobramentos vocais extensos e uma camada grossa de tecido elástico fibroso (Hast, 1989; Peters & Hast, 1994) permite que as panteras emitam o som grave que chamamos de esturro quando nos referimos à onça-pintada, mas também chamado de rugido no caso das outras espécies do gênero. Nenhum outro felino é capaz de emitir esse tipo de som.[17] (Faixa 2. do disco)

Por isso, do ponto de vista dos centro-africanos, o som do instrumento estava diretamente associado ao esturro dos grandes animais predadores que, por sua condição no topo da cadeia alimentar, também podiam ser facilmente associados à ideia da presença e ameaça da morte, o que também aparece no relato visto anteriormente do missionário, uma ameaça real, uma vez que, boa parte dessas culturas também estavam economicamente associadas às atividades de pastoreio nas savanas. Isso explica porque em muitas regiões do Brasil os afro-descendentes deram ao "ngoma puíta", o nome de "tambor onça", como ocorre, ainda hoje, nos folguedos do bumba-meu-boi do Maranhão ou nos maracatus de Pernambuco. Amplificando ainda mais esse sentido, imitando a pele do animal, muitas vezes eles também cobriram o corpo do instrumento de pintas negras, como num exemplar visto por um colega no território quilombola Kalunga de Goiás ou em um tambor de fricção proveniente do Piauí pertencente ao acervo do Museu do Homem do Nordeste (Figura 5.A).[18]



A. B.

Figura. 5: A. Tambor de fricção pintado como uma onça (Piauí). B. Tambor de fricção decorado com motivos florais e geométricos (Alagoas). Coleção Museu do Homem do Nordeste/FUNDAJ.

---

[17] Agradeço imensamente ao Dr. Emiliano Esterci Ramalho, biólogo especialista em "onças", pesquisador do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá IDSM-OS, na Amazônia, pela redação generosa deste parágrafo com a explicação biológica para o fenômeno do "esturro" ou "rugido" destes quatro grandes felinos.

[18] Agradeço ao amigo Pedro Pessoa pela preciosa referência a esse "roncador" "pintado" usado, ainda hoje em por um grupo de "*sussa*" no território quilombola Kalunga em Goiás.

No seu inicio, esta pesquisa estava focada no estudo das musicalidades das comunidades africanas e de seus descendentes no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do XX. Tendo como eixo inicial o processo de formação histórica do samba carioca, tal qual foi concebido enquanto gênero da musica popular urbana a partir dos anos 1930, pretendíamos estudar o papel das musicalidades de matriz africana em sua formação.[19] No entanto, rapidamente nos deparamos com várias dificuldades em torno do recorte estabelecido, uma vez que o período entre 1870-1930 configura, no nosso entender, justamente o mais complexo de todos os períodos da história da música afro-carioca e afro-brasileira. Este é um momento, no plano da música popular tradicional de matriz afro-brasileira, relegado nas fontes da época a um "recalcamento" generalizante uma vez que, assim como a própria cidade, as práticas culturais estavam vivenciando um processo inédito e violento de transformações sociais. O fim do mundo escravista, a reorganização espacial das funções e das classes sociais na cidade e a estruturação do mundo do trabalho a partir dos padrões da nova ordem capitalista, alterariam para sempre as relações sociais e as práticas culturais que tinham se consolidado na cidade ao longo de séculos, desde sua fundação ainda no período colonial. Basta lembrar, por exemplo, que nas fontes, pelo menos até a primeira metade do século XX, era ainda comum os autores se referirem aos instrumentos musicais afro-brasileiros, em sua maioria de percussão, como "instrumentos de pancadaria". [20]

Seguindo então as trilhas pioneiras abertas por Kubik, Mukuna e Silva, decidimos romper, parcialmente, com os marcos temporais e espaciais do recorte inicial de pesquisa.[21] Só assim foi possível enfrentar de fato o aspecto extremamente

---

[19] Refiro-me aqui a aqui as matrizes culturais que historicamente influenciaram a musicalidade criada em torno do "Paradigma do Estácio", conceito idealizado por Carlos Sandroni, para explicar as mudanças de padrão rítmico impostas ao samba urbano carioca produzido também no âmbito da industria cultural, no final da década de 1920, pela chamada "Turma do Estácio": Ismael Silva, Bidê, Brancura, Baiaco, Marçal, entre outros. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar/ Ed. UFRJ, 2001.

[20] A expressão racista é a mesma nas fontes portuguesas sobre a música das populações de Angola e Moçambique, por exemplo. Tanto lá como cá são raros os textos do século XIX, onde os autores conseguiram ir um pouco além de seus próprios preconceitos na hora de escrever sobre os tambores e demais instrumentos musicais africanos. Isto acaba sendo mais um grande desafio para historiador do presente que deseja investigar estas musicalidades do passado por meio destas fontes em particular.

[21] KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in Black music, Games and dances of Brazil: A study of African cultural extensions overseas.* Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Estudos de Antropologia Cultural, Vol. 10, 1979; MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição bantu*

fragmentário das fontes – nosso principal problema – para, enfim, tentar apreender, ao menos em parte, a dimensão atlântica da história social das musicalidades de africanos e afro-descendentes no Rio de Janeiro dos séculos XIX e da primeira metade do XX, tendo como eixo principal, como já foi dito, o processo de transformação da puíta em cuíca. Por isto, decidimos também, avançar o horizonte de pesquisa sobre algumas culturas musicais da chamada África Central, nunca perdendo de vista, como apontou Kubik, que:

> The transplantation of African musical cultures to the New World was a multi-track and multi-time process. (…) African music/dance forms as the products of people living in various **African cultures which have changed continuously in history,** absorbing and processing elements from inside and outside the continent, creating new styles and fashions all the time. **Afro-American music then appears as a consequent and creative extension overseas of African musical cultures that have existed in the period between the 16th and 20th centuries**.[22] (Grifo nosso)

Como bem definiu Silva, entendemos aqui o conceito de "musicalidades" como

> (…) saberes, fazeres e eventos musicais. Desse modo, vamos tentando desde já romper omissões e silenciamentos existentes na historiografia em relação às culturas de africanos e afro-brasileiros escravizados ou livres. Os registros de instrumentos musicais são interpretados como parte das musicalidades, entendidas não apenas como evento sonoro, mas, sobretudo, como refazer de práticas ancestrais. (...) O termo (..), que no passado foi utilizado para designar habilidades de um individuo para com a música, aqui se converte em fator conceitual e exercícios histórico-culturais relevantes na percepção do processo de constituição de múltiplas culturas africanas; daí estender-se àquelas desenvolvidas ou recriadas no Brasil por descendentes de africanos. Desde já percebidas como culturas diversas em termos de sonoridades, suportes, gêneros e estilos.[23]

O tráfico negreiro para o Brasil viveu desde seu princípio, no século XVI, um processo de expansão, e ao contrário do que poderia indicar o senso comum, suas ultimas décadas foram as de seu ápice. Do início do século XIX até sua abolição definitiva no ano de 1850, os fluxos do tráfico aumentaram de tal maneira a ponto de indicar um processo intenso de africanização do contingente cativo, em detrimento ao

---

na música popular brasileira. São Paulo: Terceira Margem, 2006 e SILVA, Salomão Jovino da *Memórias Sonoras da Noite - Musicalidades Africanas no Brasil Oitocentista.* São Paulo: Tese Doutorado. DH/PUC-SP, 2005.

22 KUBIK, *idem*, 1979, p. 7.

23 SILVA, Salomão Jovino da. *Marimbas de Debret: presença musical africana na iconografia brasileira oitocentista.* In: BRITO, Joaquim Pais de, CARVALHO, Mário Vieira de e PAIS, José Machado (coord.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, pág. 102 e 103.

processo de crioulização.[24] O que nos leva a crer que foi nesse período que a massa de africanos escravizados imprimiu sua feição mais característica ao país, como nos revelam os documentos iconográficos e as crônicas produzidas por viajantes estrangeiros que visitaram, entre outras cidades, o Rio de Janeiro, tais como, Spix e Martius, Rugendas, Debret, Ewbank e Wash. Na visão de Robert Slenes, nunca antes os depósitos do Valongo receberam um desembarque tão grande e tão diversificado de escravos:

> Entre o final do século XVIII e 1850, um enorme contingente de africanos foi introduzido no Brasil. O tráfico foi direcionado especialmente para o Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo. No Rio, esse influxo populacional incidiu numa região que, no início do período em questão, era relativamente pouco povoada; como resultado, mesmo com uma intensa migração para a província de pessoas livres, a presença africana logo atingiu e manteve níveis altos. Em 1850, 59% dos escravos da província, 45% dos "pretos" e "pardos" (livres e cativos) e 32% da população total eram de origem africana. [25]

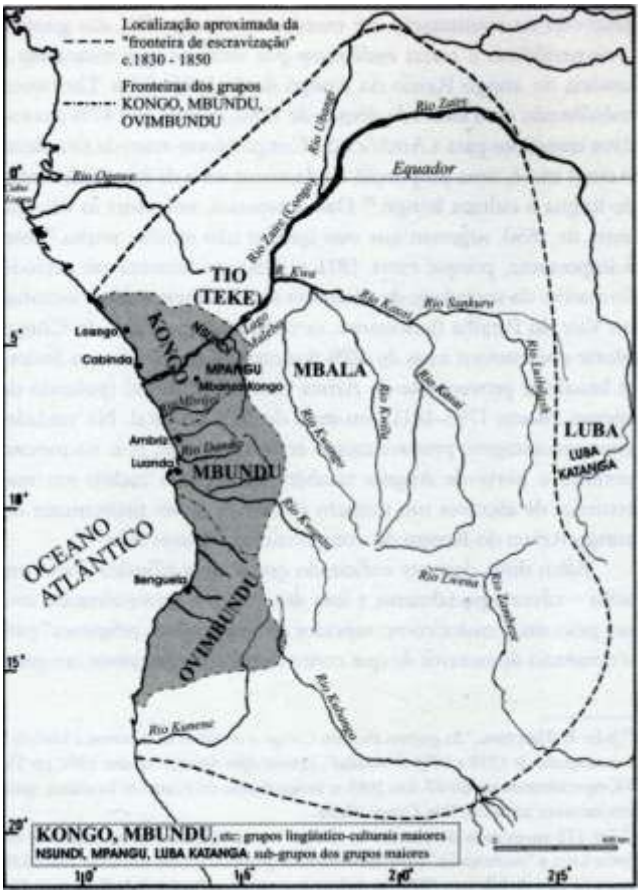
Outro fenômeno do período, intrínseco à expansão do tráfico transatlântico, é o grande aumento no fluxo para o Brasil, especialmente para a Bahia, de cativos oriundos da África Ocidental, principalmente da chamada "Costa da Mina", região ocupada por uma multiplicidade de etnias, divididas principalmente entre povos iorubanos a leste, povos do complexo linguístico Gbe a oeste e ao norte diversos grupos islamizados. Além destes, a partir do século XIX, desembarcam em número mais expressivo no sudeste do Brasil alguns povos da África Central Oriental, região do atual Moçambique, diversificando ainda mais o número de etnias de origem bantu trazidas para a região. Sendo as etnias de matriz cultural bantu da falixa litorânea da África Central-Ocidental, as que compunham a grande maioria da população escravizada do Brasil ao longo de toda a história do tráfico, esta característica se acentuaria ainda mais no caso do sudeste brasileiro, onde o contingente centro-africano era absolutamente majoritário.

---

[24] *"Neste período, a população escrava atingiu índices percentuais nunca tão elevados em relação ao conjunto dos homens e mulheres livres, chegando nos anos de 1830 a representar quase metade da população. Em 1849, a grande maioria dos escravos tinha origem africana. Era também significativo que, mesmo com a imigração Europeia, se estimava em 2/3 o percentual das pessoas de cor em toda a cidade".* ABREU, Martha Campos. *O império do divino*: Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 45. Citando: KARASCH, Mary. *Vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 60-66.

[25] SLENES, Robert W. Malungo, Ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil. *Revista USP*, 12, 1991-92, p. 55.

Mapa 1: Fronteiras políticas e etnolinguísticas da África Central Ocidental (1808-1867).[26]

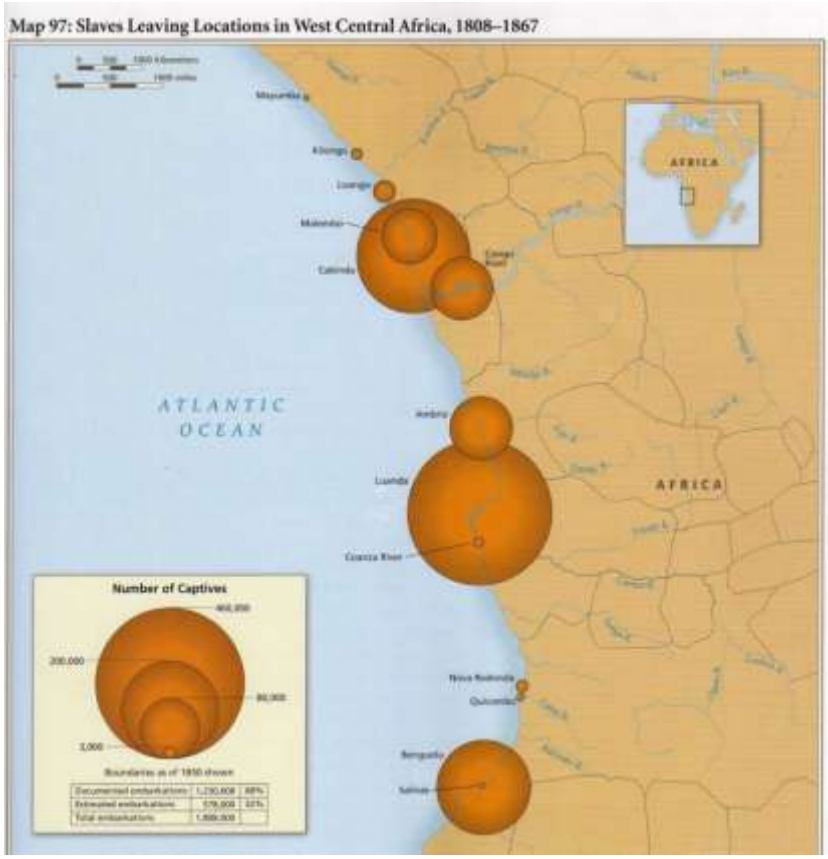


Mapa 2: Os grupos linguístico-culturais e a extensão máxima da fronteira de escravização na África Central Ocidental (1830-1850).[27]

---

[26] Mapa retirado de: ELTIS, David e RICHARDSON, David. *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*. New Haven: Yale University Press, 2010, p. 136.

Após 1830, a exportação de escravos por Luanda encolheu, enquanto as saídas de Benguela, Ambriz e Congo Norte aumentaram. Ao mesmo tempo, a partir da segunda década do século o tráfico da África Oriental aumentou muito; entre 1820 e 1850, um quarto, ou mais, dos escravos trazidos para o Rio de Janeiro provinha dessa região. Em suma, após 1810 houve uma mistura mais diversificada de etnias no fluxo de escravos para o Brasil. Mesmo assim, manteve-se a predominância bantu. Segundo Karach, os escravos importados diretamente da África Ocidental em nenhum momento (entre 1795 e 1852) chegaram a perfazer 2% do total de cativos destinados ao Centro-sul, embora nas décadas de 1830 e 1840 sua presença na região fosse um pouco mais significativa, devido ao tráfico interno de escravos do Nordeste.[28]



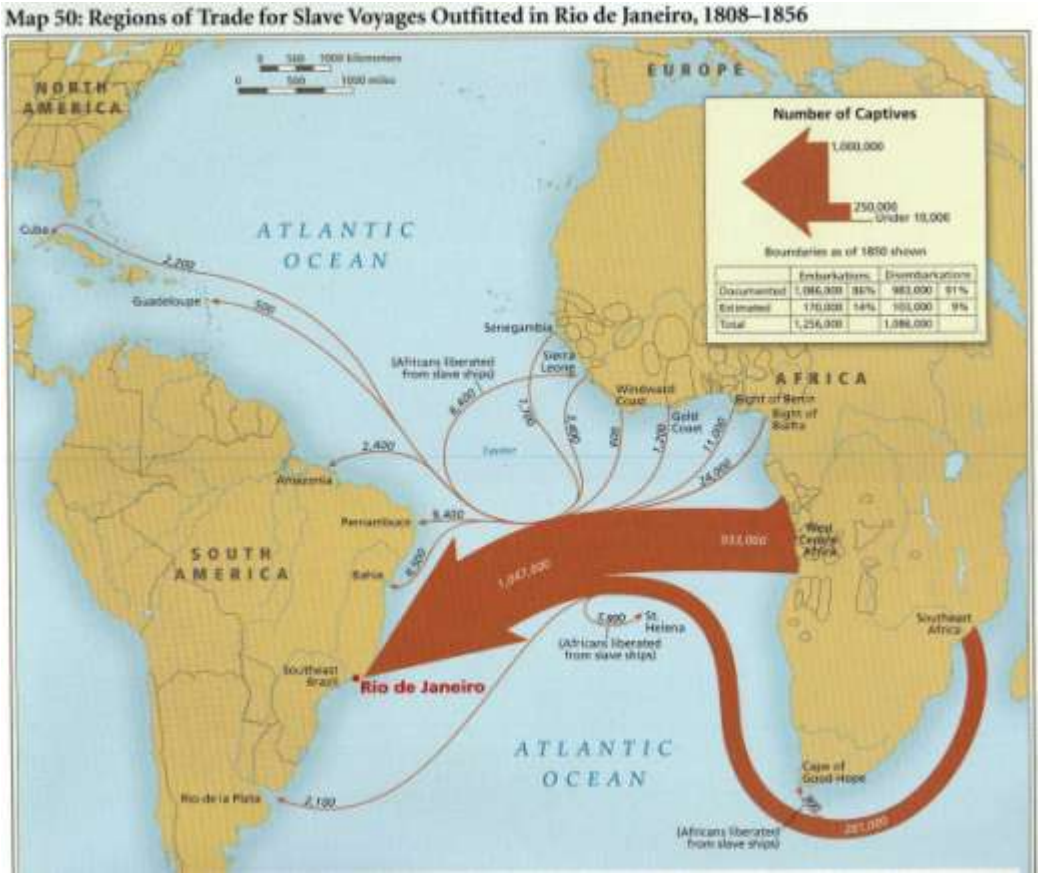
Mapa 3: A participação proporcional dos portos atlânticos da África Central no embarque de escravizados (1808-1867).[29] Os portos, de cima pra baixo: Mayumba, Kilongo, Loango, Malembo, Cabinda, Rio Congo, Ambriz, Luanda, Rio Cuanza, Novo Redondo, Quicombo, Benguela e Salinas.

---

27 Mapa retirado de: SLENES, Robert W. "Eu venho de longe, eu venho cavando": jongueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (Orgs.). *Memória do Jongo*: As gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Ed. Folha Seca, 2007, p. 119.

28 SLENES, Robert W. Malungo, Ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil. *Revista USP*, 12, 1991-92, p. 56. (Ver também: Mapa 2)

29 Mapa retirado de: ELTIS, David e RICHARDSON, 2010, p. 139..



Mapa 4: O fluxo do tráfico atlântico de escravos apenas por parte de negreiros baseados no Rio de Janeiro, entre 1808 e 1856.[30]

Como se vê no mapa acima, segundo a base de dados do tráfico atlântico de escravos, na qual o Atlas de Eltis e de Richardson está baseado, somente entre os anos de 1808 e 1856 (último ano do tráfico) saíram da África Central Ocidental, em direção a região sudeste do Brasil, mais de 900.000 pessoas, somadas as quase 300.000 que saíram da África Central Oriental, considerando apenas os navios de traficantes sediados no Rio de Janeiro.[31] Apesar da mortalidade durante a viagem, na época em torno de 15% para esta região da África Central, levando em conta apenas os dados dos traficantes do Rio de Janeiro, temos um contingente assombroso de mais de um milhão de indivíduos centro-africanos chegados ao centro-sul do Brasil em um período de menos de cinquenta anos, na primeira metade do século XIX.

De uma perspectiva sócio-cultural pode-se inferir, a partir do que apresentamos, que em termos quantitativos nunca antes a cidade do Rio de Janeiro e o sudeste

---

30 Mapa retirado de: ELTIS, David e RICHARDSON, David. *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*. New Haven: Yale University Press, 2010, p.83.

31 "The Trans-Atlantic Slave trade Database", disponível em: http://www.slavevoyages.org/

brasileiro possuíram tantos músicos africanos. De outra parte, a diversificação de suas procedências, desde o final do século XVIII, vindos da África Ocidental, Central e Oriental, obviamente resultou em grande aumento na diversidade de culturas musicais presentes na paisagem sonora do sudeste escravista da primeira metade do século XIX.

O porto do Rio de Janeiro, enquanto centro gravitacional deste processo fazia da capital do país, no início do século XIX, uma cidade extremamente polifônica. À medida que a cidade crescia e sua centralidade econômica gradativamente aumentava, estes fluxos culturais de vários continentes se fundiam numa paisagem típica do mundo escravista atlântico, ainda mais após a independência, quando o Brasil se tornou a grande potência escravista do hemisfério ocidental.[32] Dentro deste panorama vastíssimo de sons e práticas culturais, ganha destaque a influência que desde o inicio da colonização exerciam as musicalidades de matriz africana no panorama geral da música da corte. Basta pensar que ela ia, ao menos desde o século XVIII, do ambiente palaciano mais requintado às canções de lamento e pesar entoadas pelos chamados "pretos novos" barbaramente armazenados para venda nos depósitos de gente da Rua do Valongo. [33]

O Rio da primeira metade do XIX é, portanto, uma cidade acostumada à presença musical africana. Os cantos africanos dos trabalhadores da estiva marcam o ritmo do cotidiano nas operações de carga, descarga e armazenagem dos trapiches do porto. Os pregões (a capela, ou acompanhados de música instrumental) entoados pela multidão de carregadores, vendedores ambulantes e quituteiras, em largos como o de S. Domingos, da Sé, ou da Carioca, ou no grande mercado da Candelária, dão à cidade, segundo a crônica estrangeira da época, um aspecto de grande feira africana. [34] Interessante pensar como no "espaço" de duas gerações, a partir do fim do tráfico de escravos, à medida que a África vai se tornando uma presença distante face à

---

[32] Visto que as grandes potências escravistas europeias haviam abolido o tráfico atlântico de escravos praticamente desde o inicio do século.

[33] Podemos pensar aqui no grande contraste existente na cidade entre as experiências musicais, de um Domingos Caldas Barbosa e os músicos da orquestra real da Real Fazenda de Santa Cruz, por exemplo, e as musicalidades dos escravos recém-chegados da África perambulando pelas ruas do Rio. "Pretos novos" era alcunha dada aos escravos recém-desembarcados que normalmente permaneciam a espera da venda nos armazéns do Valongo, na região entre as freguesias da Saúde e Gamboa, no porto. Sobre o compositor Caldas Barbosa, ver TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa*: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). São Paulo: Ed. 34, 2004. Sobre os músicos da Real Fazenda de Santa Cruz, Ver: SANTOS, Antônio Carlos dos. *Os músicos negros*: escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

[34] A expressão "a capela" segundo o dicionário, *"diz-se de polifonia sem acompanhamento instrumental: coro a capela"*. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1995.

voracidade da modernização ocidental, implementada a todo custo pelas classes dominantes, os vendedores de cestos, bananas, palmitos, os carregadores de café, tão belamente pintados por Debret, sempre com marimbas e urucungos a tira-colo serão uma realidade talvez tão estranha e exótica ao cronista brasileiro, do início do século XX, do que de fato foram para os viajantes europeus que aqui aportaram no início do século XIX.[35]

Na década de 1980 com o Centenário da Abolição, renovam-se os estudos sobre a diáspora africana no Brasil, sobre o fim do tráfico negreiro e a abolição da escravatura. Mudam-se os paradigmas historiográficos até então construídos pela história social sobre a escravidão e a vida do negro no Brasil. O passado de africanos e seus descendentes enquanto agentes de sua própria história, começa finalmente a vir à tona. Com isto os estudos sobre história social da cultura afro-brasileira ganham nova força, ajudando a constituir uma renovada bibliografia sobre esses temas, da qual este trabalho é francamente tributário.

Hoje, apesar da existência de uma larga produção sobre a história social do Brasil escravista e também do período pós-abolição, bem como de outra bibliografia focada no processo de gênese do samba, pouquíssimas são as obras preocupadas em estudar a ligação entre as musicalidades negras do século XIX e as do XX, especialmente com relação a este gênero e sua historicidade. Ainda mais raras são as obras dedicadas à ligação entre as musicalidades da África e do Brasil, nos séculos de escravismo, que tenham realmente se preocupado em estudar o continente africano, para fugir dos "achismos" e das generalizações superficiais.

> A armadilha mais complexa, no entanto, refere-se a certos estudos sobre as culturas das populações de origem africanas no Brasil, podendo ser expressas sumariamente nas interpretações mais básicas e desgastadas, porém vigorosas do ponto de vista ideológico, pelas quais a sociedade brasileira tem sido enfocada. Em uma, tudo quanto diz respeito às culturas afro-brasileiras e foi criado em solo brasileiro em nada deve à África; portanto, deve-se reiterar o que nelas há de mais "genuinamente brasileiro". Noutra, tudo que se fez aqui é caricatura e deformação de um modelo original africano congelado e remetido ao passado, há na sua origem um tempo mítico fundador da "africanidade"; nesse caso devem ser buscadas as práticas com

[35] No caso de vendedores ambulantes do século XIX no Brasil, a palavra "Marimba" se referia aos vários tipos de lamelofones centro-africanos que aqui existiam e que, segundo as fontes do século XIX, eram provavelmente os instrumentos musicais mais populares entre a população de africanos escravizados. "Urucungo" é o ancestral do instrumento musical que atualmente se conhece no Brasil como "Berimbau de barriga" ou "Berimbau da capoeira".

"menos mistura" possível. São duas projeções, imagens retroativas lançadas sobre a África e Brasil.[36]

Figura 6: Desde sua chegada nas Américas os africanos e afro-descendentes jamais abriram mão da possibilidade de apropriar-se criativamente dos instrumentos e técnicas musicais ocidentais adaptando-os para a criação de novas linguagens musicais hibridas no interior das trocas e tensionamentos entre os sistemas musicais africanos e o sistema musical ocidental.[37]

Desde os anos noventa, quando os estudos sobre a história da música popular, até então considerada tema pouco importante, e até mesmo excêntrico nas Ciências Humanas, começaram a afirmar-se no Brasil como um novo campo interdisciplinar do saber acadêmico, a maioria das pesquisas dedicou-se aos processos de gênese e de consolidação da chamada música popular brasileira (MPB), principalmente os estudos sobre a história do samba, por conta das evidentes imbricações entre este "ritmo" e o surgimento de nossas ideologias identitárias contemporâneas. A maior parte dos trabalhos tem como marco cronológico as décadas de 1930 e 1940, quando os meios de comunicação de massa e o próprio estado intervêm, não sem conflitos e resistências, para a afirmação do samba como gênero popular urbano de expressão hegemônica dentre as diversas musicalidades brasileiras. O problema é que, muitas vezes herdeiros e tributários da historiografia da música anterior feita informalmente por cronistas e

---

36 SILVA, Salomão Jovino da. Marimbas de Debret: presença musical africana na iconografia brasileira oitocentista. In: BRITO, Joaquim Pais de, CARVALHO, Mário Vieira de e PAIS, José Machado (coord.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, p. 106.

37 Uma banda de metais da festa do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro, cerca de 1830. "*Begging for the holy ghost*" In: BRIGGS, Frederico Guilherme. *Brasilian souvernir*. Rio de Janeiro: Ludwig & Briggs, 1845.

jornalistas, boa parte destes trabalhos acadêmicos, no nosso entender, têm se mantido mais vinculados a uma história da indústria cultural do que propriamente a uma história social da música popular, principalmente no que se refere às escolhas das fontes e dos problemas de pesquisa. Isso porque a maioria dos trabalhos opta somente por discutir as relações sociais na música popular, a partir da produção e atuação de artistas profissionais, primeiro por meio dos discos (78 rpm) e, posteriormente, no advento das "Rádios Nacionais" e o surgimento concomitante dos primeiros álbuns, raramente historicizando o impacto da música popular tradicional neste processo. Isso não quer dizer, de modo algum, que os artistas profissionais e sua produção musical não sejam o centro gravitacional do universo da música popular, ainda mais se levarmos em conta os avassaladores e irreversíveis efeitos desta produção cultural sobre a sociedade a partir da gradativa consolidação dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural na contemporaneidade. Urge, porém, reafirmar que o horizonte dos diversos contextos de produção social da música, inclusive os ditos "tradicionais", é sempre muito mais amplo e multifacetado do que fazem hoje supor os discursos e as narrativas, tantas vezes lineares e evolucionistas, sobre a história da música popular. Uma vez que os universos da música popular tradicional e o da música popular se influenciaram mutuamente ao longo do tempo, os estudos sobre a história social da música popular que sejam pautados exclusivamente nos registros formais (partitura, disco, etc) produzidos como produtos pela indústria cultural e, portanto, também por suas narrativas, correm sérios riscos de pegar a parte pelo todo, caso tentem extrapolar suas conclusões como caracterizadoras de toda a produção social da música.[38] Como apontou Sandroni, durante análise sobre os discos de samba em 78 rpm da década de 1930:

---

[38] Assim surgem os vários mitos de origem e as narrativas "épicas' dos memorialistas; assim surgem os "primeiros"... o "primeiro" samba, o "primeiro" blues e etc; o inventor daquilo e daquilo outro...; e os "gênios", como se as obras simplesmente pudessem brotar da cabeça dos artistas, surgindo prontas, sem nenhum tipo de relação histórica e estética com a sociedade que as produziu e, num contexto moderno, sem as negociações entre os vários agentes mediadores que participam e estruturam as redes de produção. Neste sentido, por exemplo, é sintomática a relutância de Bide, Alcebíades Barcelos, um dos grandes protagonistas das transformações organológicas do samba urbano carioca, em responder durante entrevista, a insistente demanda de Sérgio Cabral para saber quem seria de fato o "inventor individual" (o dono da "patente intelectual") dos modernos instrumentos do samba, que claramente também eram frutos de uma experiência cultural coletiva e ancestral:
"S.B.: - Foi você que apareceu com o tamborim?
A.B.: - Foi. Sei lá, resolvi fazer. Encourei, esquentei e resolvi tocar. Tocava na rua mesmo, sem bloco nem nada.
S.B.: - E como foi que apareceu o surdo no Estácio de Sá?

> O estudo da música popular do passado através dos discos apresenta vários tipos de problemas. O primeiro deles é que, sendo o único registro sonoro de determinada época, os discos não são necessariamente o retrato fidedigno da música popular em questão. Em outras palavras: assim como os lundus para piano e canto que estão nas partituras do século passado não são os mesmos lundus que soavam nos divertimentos daqueles que não liam partituras e nem possuíam pianos, também os sambas das gravações dos anos 1920 e 30 não seriam necessariamente os mesmos da Casa da de Tia Ciata ou dos botequins do Estácio. Assim como as partituras, os discos exprimem apenas uma parte das relações musicais vigentes em dada época e lugar, parte que pode ser mais ou menos importante em cada caso.
> O samba gravado no estúdio não é igual ao feito fora dele – isso não quer dizer, no entanto, que não haja relações entre ambos, nem que não possamos fazer inferências sobre aquele a cujo som não temos mais acesso (o que não foi gravado), a partir daqueles a que ainda temos (o que foi). Estas inferências, no entanto, devem ser feitas sempre com a maior prudência.[39]

Toda realização cultural é fruto de interações sociais, sejam de micro ou grande escala (pessoas, classes, culturas); porém, a partir da moderna "expropriação" [40] dos meios de produção, as mediações sociais assumiram uma inédita relevância dentro das novas redes de produção da cultura. É preciso sempre ter isso em mente para que seja possível uma leitura correta destas relações sociais, de maneira a compreender que, nas sociedades capitalistas contemporâneas, a música popular, assim como as artes em geral, é sempre feita de interações complexas. No tocante aos produtos da indústria cultural, é preciso saber então, por exemplo, o que está dentro, o que está fora e por quê. Ou ainda, como foram constituídas fronteiras, dicotomias e sínteses, entre os diversos elementos da cultura, disponíveis à produção dos artistas e da indústria durante os processos de formatação dos gêneros da música popular. É preciso ver como todas estas escolhas e mediações foram decisivas também para a formatação das presenças e dos silêncios nas várias narrativas subseqüentes sobre a história de nossa música popular,

---

A.B.: - Também fui eu que fiz. Mas aí eu já era rapaz. E foi no Deixa Falar. Peguei uma lata de manteiga, redonda, botei os aros, encourei e levei pro Deixa Falar. Quem inventou o surdo foi eu.
S.B.: - Quer dizer que você inventou o tamborim e o surdo?
*A.B.: - **Bem, o tamborim eu encontrei, não tenho certeza se fui eu que inventei**. O surdo sim foi ideia minha. E com uma lata de manteiga daquelas grandes, redondas. Compramos os aros, botei um por fora outro por dentro, pregamos a tacha e, assim entramos na Praça Onze."* (Grifo nosso) In: CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba.* Rio de Janeiro: Fontana, 1974, p. 30.

[39] SANDRONI, *idem*, 2001, p. 186.

[40] Aqui nos referimos principalmente ao universo dos músicos profissionais que se tornaram, ao longo século XX, dependentes, para exercício pleno de suas atividades, de um grande aparato econômico (financiamento, divulgação) e tecnológico (gravação, transmissão, distribuição).

produzidas por memorialistas, jornalistas e posteriormente historiadores ao longo do século XX

O debate sobre o carnaval, por exemplo, também tem suas origens nos trabalhos de cronistas e memorialistas da elite que, ainda no final do século XIX, procuraram explicar as transformações sociais e culturais vividas pela população do Rio de Janeiro sob os novos signos da modernidade e da civilização. . Nesse contexto, esses autores também tiveram as musicalidades negras dessas festas populares como um tema caro. Por meio desta discussão podiam queixar-se dos "terríveis" e "assombrosos ruídos" da outra parte da cidade, da "gente do morro", que segundo eles, tinha ojeriza à civilização e a modernidade transformadora.[41]

> (...) no contexto da passagem do século XIX para o XX, é preciso considerar a maneira pela qual as manifestações religiosas de negros e mulatos, ex-escravos e nascidos livres foram descritas, traduzidas e explicadas, no geral, sob o prisma ou através das lentes das teorias raciais, do evolucionismo, das reformas urbanas, do higienismo, da medicalização e da ideia de uma sociedade doente e das teorias sobre a degeneração. E neste escopo, considera-se não só os teóricos europeus (Gobinneau, Cesare Lombroso, Le Bon), como em especial, os brasileiros que fizeram destas teorias nos trópicos. Entre eles, Nina Rodrigues, Artur Ramos e em diferentes escalas, os médicos higienistas, os etnólogos e antropólogos, os educadores e os historiadores que descreveram as festas e as religiões afro-brasileiras. Na visão das teorias e dos ideólogos em voga naquela época, o movimento de classificação e de ordenação significava identificar manifestações superiores e inferiores, distinguir o que deveria ser levado a sério e o que era degenerado, corrompido, e, portanto, aquilo predestinado ao desaparecimento. Vieses explicativos similares explicariam e sustentariam as políticas da passagem dos séculos XIX ao XX orientadas aos indesejados: manicômios, autos judiciais, expedições policialescas, códigos e artigos criminais que incidiram sobre loucos e dementes, prostitutas, vadios, casas de candomblé, diferentes tipos de curandeiros, feiticeiros, adivinhos, práticas terapêuticas, centros do baixo espiritismo etc. Premissas que também marcaram o estudo das manifestações religiosas africanas e dos afrodescendentes do Brasil.[42]

---

[41] Como documento modelar dessa perspectiva de modernidade podemos citar, por exemplo, o relato de Raul Pompéia sobre a festa da Penha no ano da abolição. POMPÉIA, Raul. *Danças e Cantos na Penha.* 1888 In: BANDEIRA, Manuel e ANDRADE, Carlos Drummond de. *Rio de Janeiro em prosa e verso*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965. Coleção Rio Quatro Séculos, v. 5. Ou ainda o texto de Olavo Bilac sobre a mesma festa, escrito quase duas décadas depois. BILAC, Olavo. *A festa da Penha*. Rio de Janeiro: Revista Kosmos, nº 3, outubro, 1906.

[42] WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Entre o sagrado e o profano- reflexões sobre o catolicismo popular e as tradições africanas no Brasil.* In: Jean Lauand. (Org.). Filosofia e Educação. Estudos 6. São Paulo: Factash Editora - CEMOrOc - EDF- Feusp, 2008, v. , p. 36-37.

Grosso modo, a partir da década de 1920, essa literatura repleta de racismo, preconceito e etnocentrismo, começa a ser substituída, ainda que muito gradativamente, por estudos mais sistemáticos sobre cultura popular, de renovado espírito científico. Napolitano e Wassermam, referindo-se também as ideias de Arnaldo Contier, destacam que a produção historiográfica sobre as questões da música popular brasileira:

> (…) intensificou-se com o debate no seio do modernismo, sobretudo nas obras de Mário de Andrade e Renato de Almeida, ao longo dos anos 20 e 30. Alguns eixos de problemas se entrecruzavam: a) o problema da brasilidade; b) o problema da identidade nacional; c) os procedimentos pelos quais deveria ser pesquisada e incorporada a "fala do povo" (folclore); d) os projetos ligados aos modernismos musicais. Para Mário de Andrade, a preocupação em encontrar uma identidade musical e nacional para o Brasil vai remeter à fixação dos traços da música popular desde finais do século XVIII, quando já podiam ser notadas "certas formas e constâncias brasileiras" no lundu, na modinha, na sincopação.[43]

É neste período que começam a surgir os primeiros estudos folclóricos sistemáticos que, apesar de manterem muito do aspecto etnocêntrico da análise e parcialmente tributários dos paradigmas do cientificismo anterior, preocupavam-se em construir uma identidade nacional abrangente a partir da "explicação" da contribuição dos diferentes grupos sociais a formação da cultura nacional. As diversas expressões culturais afro-brasileiras que no século XIX eram encaradas como "manifestações" de "barbárie", passam a ser encaradas, a partir deste período, ainda de maneira a-histórica, como parte do "primitivismo folclórico" do povo brasileiro, conceito que mais tarde, na década de 1950, foi sofisticado como "inconsciente folclórico". [44]

Nesse sentido também a trajetória da análise musical de Mário de Andrade buscou os rumos do interior do país, do samba rural, onde o autor acreditava estarem às origens "mais puras" de nossas práticas musicais urbanas.[45] Seu trabalho como pesquisador foi, de certa maneira, continuado por sua discípula Oneyda Alvarenga que

---

[43] NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAM, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira.* São Paulo: Revista Brasileira de História v. 20, nº 39, p.168, 2000.

[44] Sobre o uso de "Primitivismo folclórico" ver: ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2ªed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982. ou ANDRADE, Mario de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991. ou CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. Sobre "inconsciente folclórico" ver seu uso em RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil*. Demopsicologia e psicanálise. São Paulo: Ed. Martinfontes, 2007.

[45] Ver, por exemplo, seu célebre artigo sobre o samba de Bumbo. ANDRADE, Mario de. O samba rural paulista. *Revista do Arquivo Municipal*, v. 41, Nov. / Dez., p. 37116. São Paulo: AMSP, 1937.

estudaria, com ainda mais profundidade, as diversas musicalidades tradicionais do Brasil. Este tipo de viés ”folclorista” também se perpetuou, ao longo do século XX, por meios de nomes como Rossini Tavares de Lima e Câmara Cascudo. No caso dos estudos da cultura afro-brasileira, com nuances muito próprias que infelizmente não serão aqui problematizadas, essa “tendência” atinge seu ápice com Edison Carneiro, provavelmente o mais importante pesquisador das culturas afro-brasileiras, que promoveu, na década de 1960, o I Congresso Nacional do Samba, evento inserido na “Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro”.

A produção acadêmica atual tem buscado rever este panorama histórico, construindo novos olhares sobre o passado musical do Brasil a partir da revisão de toda a literatura consagrada ao tema e da incorporação interdisciplinar de novas fontes e metodologias, revisitando criticamente a grande contribuição destes autores. É o caso, por exemplo, do atual problema no conceito de batuque. A palavra “batuque” tem provável origem portuguesa e seria derivação do verbo “bater”.[46] Não existe uma manifestação musical única que possa ser classificada como batuque, ainda que seu uso tenha sido corrente ao longo do tempo em diversos espaços, inclusive entre os próprios agentes das culturas musicais afro-brasileiras. O problema é que a palavra “batuque” por si só pode designar uma infinidade de musicalidades nos mais diferentes contextos sociais, históricos e étnicos, tanto no Brasil quanto nos países africanos de língua portuguesa. Assim os significados específicos do termo nas fontes foi sendo historicamente construído apenas pelos parâmetros de julgamento dos próprios autores, o que obviamente independia dos significados e valores que os próprios produtores das culturas musicais atribuíam a essas musicalidades, de fato silenciando-os nos seus significados. Isso ocorre, principalmente porque, como já foi dito, historicamente os primeiros cronistas que difundiram o uso do termo, em função de seus grandes preconceitos, não estavam interessados em distinguir essa, daquela musicalidade, porque no fundo se tratavam de musicalidades “bárbaras” ou “irracionais” “indignas da atenção de um homem civilizado”. Por conta disso os primeiros estudos de folclore, e consequentemente parte da historiografia posterior, acabaram absorvendo, por muitas vezes da crônica, o vocábulo em seu sentido senhorial, designando durante muito tempo todas as musicalidades negras genericamente como batuques, simplificando assim, de

---

[46] A origem do termo é carregada de controvérsia, pois além da hipótese da origem portuguesa apresentada, autores como Nei Lopes sugerem uma origem a partir de uma fusão deturpada da expressão quimbunda “bu-atuka” (“onde se salta ou se pinoteia”). LOPES, Nei. *Novo Dicionário Bantu do Brasil.* Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2006, p. 40.

maneira negligente e preconceituosa, uma multiplicidade de agentes e culturas musicais em uma mesma categoria igualmente "abrangente" e vazia. Não os importou se eram, por exemplo, calundus, cucumbis ou afoxés, de fons, bakongos ou iorubás, tradições oriundas de antigos reinos da África, tão distintos entre si, quanto Daomé, Congo ou Oyo, ou de sociedades linhageiras, como as existentes em diferentes partes da África ocidental e também central, todos foram classificados ao longo dos séculos no Brasil como "batuques negros". [47]

O problema destas fontes, segundo Silvia Hunold Lara, é que:

> O viés folclorista produz a "misturada" e apaga completamente a existência de significados díspares e interpretações diversas para estes rituais. Isolado de conflitos sociais, de diferenças e desigualdades, o mecanismo da fusão torna-se predominante, capaz de criar, a partir de cima, uma "cultura popular". O amálgama construído pelos folcloristas e, também, pela maior parte dos estudiosos da chamada "cultura popular" simplesmente silencia, ao produzir o texto analítico, os múltiplos e contraditórios significados de festas que nem sempre foram 'populares'.[48]

O conceito de batuque foi, portanto, construído historicamente por grande parte da literatura como um fenômeno em última instância a-histórico, uma vez que esvaziado pelos autores de suas especificidades culturais, étnicas, geográficas, temporais, o fenômeno descrito perdia toda sua possível historicidade. Por fim, acaba tornando-se também quase um mito de origem. No caso específico de musicalidades afro-brasileiras

---

[47] No mesmo tipo de erro de generalização incorre, no nosso entender, Hermano Vianna no seu famoso livro "O mistério do samba" ao descrever genericamente como "samba" e "sambistas" diversos agentes e múltiplas musicalidades da cultura afro-carioca da primeira metade do século XX. Uma visão mais aprofundada sobre as práticas culturais de personagens como Pixinguinha e Donga, centrais na argumentação de sua análise, apontariam rapidamente as distâncias existente entre as "tradições" do maxixe (ou tango), do choro e do samba de partido-alto (ou samba-chula) da comunidade afro-baiana da Cidade Nova a quem estavam vinculados esses personagens, e a "tradição" do chamado "samba de morro" organizado por migrantes de várias origens, principalmente negros oriundos da região do Vale do Paraíba do Sul, radicados no quadrilátero cultural formado inicialmente pelos morros de São Carlos, Santo Antonio, Favela e Mangueira. Ao contrário do que aponta Vianna, são os artistas criadores do "samba de morro" que vão negociar, a partir da criação das escolas de samba e de sua paulatina entrada na indústria cultural, política e simbolicamente com as classes dominantes a "ascensão social" do samba como signo da identidade nacional e gênero hegemônico da musica popular urbana do Brasil no período. Este problema já havia sido parcialmente apontado por Tiago de Melo Gomes na resenha que fez do livro de Vianna para a *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 21, nº 42, p. 525-530, 2001. Para uma análise musical dessas substanciais diferenças entre as sonoridades destes gêneros musicais ver, SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, 2001.

[48] LARA, Silvia Hunold. *Significados cruzados: um reinado de congos na Bahia setecentista*. IN: CUNHA, Maria Clementina Pereira. (org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Ed. UNICAMP, Cecult, 2002, p. 92.

contemporâneas como, por exemplo, o samba urbano carioca, o "batuque" (genericamente descrito como africano ou afro-brasileiro) é sempre apontado como sua matriz cultural, mas, no tocante a África, por exemplo, poucos são os autores que vão além da, exaustivamente citada, "roda de batuque" presenciada por Alfredo Sarmento, em Angola, na segunda metade do século XIX.[49] Exclui-se assim sumariamente a possibilidade de apreensão da história do contraditório, do que é complexo, relegando a escuridão todo o passado destas diversas manifestações "conhecidas" e descritas ainda hoje por nós muitas vezes sob a propositalmente genérica alcunha de "batuque".

A intenção, portanto, deste trabalho é de contribuir para minimizar a lacuna que acreditamos existir entre os estudos das musicalidades afro-brasileiras criadas no período pré-abolição e os estudos da musica popular criada no século XX. Acreditamos, em concordância com Salomão Jovino da Silva que,

> (...) as práticas musicais de africanos e seus descendentes, escravizados e forros desenvolvidas no Brasil no século XIX, configuram-se como possíveis portas de entrada em um universo sócio-cultural até então pouco apreendido pelos pesquisadores, como um espaço híbrido, tenso e rico de possibilidades. Lugar onde estiveram justapostas diferentes práticas de vários grupos étnicos africanos em fricções, intercâmbios e interações entre si, como a depender das circunstâncias, resistências e incorporações.[50]

Além disso, buscamos também alargar o campo de conhecimentos relativo ao tema, buscando inserir a discussão sobre a história social de parte das musicalidades afro-brasileiras num debate mais amplo sobre a história social das culturas da diáspora africana desde uma perspectiva atlântica.

Para os estudos de história social focados nas expressões culturais da África subsaariana e em sua diáspora americana, o problema das fontes se apresenta de maneira particular. Isso porque a escassez de fontes escritas não europeias, anteriores ao século XX em ambas as margens do Atlântico, exige do historiador a habilidade de

---

[49] A descrição seguinte foi exaustivamente repetida pela historiografia como uma prova da origem africana do samba. "*Em Luanda e em vários presídios e distritos (...) o batuque consiste também num circulo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta que depois de executar vários passos vai dar uma embigada, a que chamam* <u>*semba*</u>*, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo. (...) Esta dança, que se assemelha muito ao nosso fado, é a diversão predileta dos habitantes dessa parte do sertão africano (...).*" (Grifo nosso) O problema não esta em usar este documento como fonte para apontar as evidentes semelhanças desta com as práticas culturais da nossa margem do Atlântico, o problema é encerrar ai, sem nenhum questionamento, a partir de um único fragmento toda a filiação africana do samba carioca, apenas porque neste batuque existiria um gesto de umbigada chamado "semba", que supostamente seria a etimologia da palavra samba. SARMENTO, Alfredo. *Os sertões dÁfrica*. Lisboa: Francisco Arthur da Silva, 1880.

[50] SILVA, *idem*, p. 27.

filtrar, o quanto possível, o componente essencialmente eurocêntrico das visões contidas nas narrativas sobre africanos e afro-descendentes presentes na abundância de fontes escritas e iconográficas de matriz europeia. Estas fontes lidas a contrapelo podem, no entanto, oferecer muitos subsídios para acessar nas entrelinhas as "reverberações" das sonoridades de culturas muitas vezes desprezadas e aparentemente silenciadas pela escuta e subsequentes narrativas dos autores dos documentos. Sob este ponto de vista, ganhou especial importância para este trabalho o exercício de análise iconográfica, uma vez que estas sonoridades africanas e afro-brasileiras anteriores ao século XX quase não nos legaram registros escritos de notação musical e obviamente nenhum registro eletromagnético. Silva já havia apontado isso em seu trabalho pioneiro, destacando o papel essencial da iconografia para o estudo da música africana no Brasil do século XIX: *"As musicalidades, cuja visualidade mediada, fixaram-se em imagens, identificáveis pelos instrumentos e movimentos corporais, sugerem a dimensão histórica destes suportes de transmissão de culturas materiais, orais e simbólicas."*[51]

Sem dúvida nenhuma, a grande porta de acesso a essas musicalidades desaparecidas no Brasil está na iconografia. Ela é a única capaz de nos revelar com elevado grau de detalhes como era rica de culturas musicais africanas e afro-brasileiras a paisagem sonora do Rio de Janeiro do início do século XIX. Em boa parte das aquarelas mais conhecidas de Debret e Rugendas, por exemplo, escravos e forros portam instrumentos centro-africanos como *marimbas* (xilofones e lamelofones), *urucungos* e *nsambis* (cordofones).[52] O estudo sistemático dessas fontes subsidiado pela etnomusicologia, principalmente no tocante ao estudo da organologia dos instrumentos musicais, resulta num panorama novo sobre a presença musical africana no Brasil oitocentista.

> Tais imagens reproduzidas e difundidas de forma crescente desde o século XIX geraram uma cultura imagética que constitui no nível do imaginário um dado retrato dos negros, da escravidão, do passado colonial, enfim, de um tempo social vencido e obscurecido pela distancia temporal, mas que por vezes nos parece demasiadamente assimilado e familiar, revelado e conhecido por estes mesmos fragmentos visuais. Se no senso comum este universo imagético já nos parece dado, uma pesquisa histórica permite considerar que partes destas gravuras nos possibilitam ir além dos estereótipos e estigmas já naturalizados como "herança histórica" da escravidão para vislumbrar práticas culturais desenvolvidas no Brasil no período em que tais

---

51 SILVA, 2005. Tese (Doutorado) DH/PUC-SP, p. 27.

52 FRUNGILLO, Mário David. Dicionário de percussão, São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 39,203,324,379.

> imagens foram geradas. Este material se converte em manancial para reflexões sobre as relações étnicas e sociais, porque reteve imageticamente vestígios de religiosidade, de produção artística e sociabilidades. Na medida em que, na condição de documentação histórica, possa ser confrontado criticamente tanto com a bibliografia sobre o período quanto com outras fontes e formas de registros, outros contornos sociais e outros desenhos históricos poderão vir à tona.[53]

Por conta disto, desde o início das pesquisas que fundamentam este trabalho, realizamos um levantamento sistemático das informações sobre o tema contidas nos cronistas e viajantes, particularmente naqueles que descreveram ou representaram de forma imagética musicalidades africanas e afro-brasileiras no século XIX. O objetivo era criar um inventário dos instrumentos musicais, para que depois, numa segunda etapa, pudéssemos cotejar essas informações com a historiografia dos processos de formação de algumas expressões da música afro-brasileira contemporânea, especialmente o samba carioca. Ao fim deste processo de pesquisa, conseguimos reunir uma coleção de mais de 3.500 (três mil e quinhentas) imagens sobre as várias formas de musicalidades da África Central e da diáspora centro-africanas nas Américas. Os estudos folclóricos, antropológicos, etnográficos e etnomusicológicos sobre as expressões culturais contemporâneas de ambas as margens do Atlântico constituíram outro grande conjunto de fontes fundamentais para o cotejamento da documentação histórica produzidas pelos cronistas e viajantes – assim como os fonogramas produzidos tanto pela indústria cultural como por expedições cientificas na primeira metade do século XX. No tocante a pesquisa dos discos de 78rpm, editados no Brasil na década de 1930, o principal acervo fonográfico consultado nesta pesquisa foi o do Instituto Moreira Salles, mas também da Discoteca Pública Municipal Oneyda Alvarenga e da discoteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A partir de curta experiência, ainda durante a graduação, como estagiário no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, MAE-USP, pesquisando os instrumentos afro-brasileiros da chamada coleção “Sertaneja” e da leitura de algumas análises etnográficas sobre os instrumentos musicais africanos, buscamos avançar também sobre a questão dos tambores de fricção e dos demais instrumentos africanos e afro-brasileiros enquanto documentos históricos da cultura material. Percebemos logo no inicio da pesquisa a importância da análise das transformações materiais e técnicas ao longo da história dos próprios instrumentos sob o

---

[53] SILVA, 2004, p. 106.

ponto de vista do que a etnomusicologia denomina como organologia.[54] Ou seja, entender o lugar histórico dos instrumentos sem perder de vista que as transformações materiais dos instrumentos também são traços que documentam a historicidade das relações e dos conflitos socioculturais que produzem as musicalidades nas quais os próprios instrumentos se inserem e que, ao mesmo tempo, também transformam. Assim, buscamos entender e mapear desde o inicio do projeto as tipologias de instrumentos centro-africanos presentes nas diversas orquestras da diáspora, suas várias categorias morfológicas, técnicas de execução, sem apartar a correlata dimensão imaterial destas musicalidades. Isso tudo sem deixar de notar a importância de nos afastarmos do horizonte de qualquer tipo de análise sincrônica destes documentos, por exemplo, de cunho antropológico ou etnográfico, uma vez que o objetivo primordial do trabalho era uma leitura histórica destas transformações organológicas tanto no que se referem as matrizes culturais africanas quanto àquelas observadas na diáspora.

Assim, como primeira iniciativa neste sentido, buscamos inventariar os tambores de fricção e demais instrumentos africanos existentes nos acervos museológicos de São Paulo e Rio de Janeiro, dentre outros o Centro Cultural São Paulo, MAE-USP, IEB-USP, Museu Nacional do Folclore "Edison Carneiro", Pavilhão das Culturas Brasileiras de São Paulo, Museu Nacional do Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional. Dentre todos estes acervos cabe destacar um raríssimo exemplar de puíta que faz parte da coleção Mário de Andrade hoje pertencente ao IEB, analisada no inicio do Capítulo I. Também repetimos este procedimento de pesquisa, buscando os tambores de fricção, nos acervos dos museus europeus mais representativos sob o ponto de vista das culturas musicais centro-africana, por meio da ferramenta de pesquisa virtual do MIMO

---

[54] Segundo Geneviève Dournon, citado por Simha Arom, a organologia apresenta "*plusieurs facettes, selon qu'elle s'occupe (des instruments) sous l'angle matériel ou culturel. L'une appréhende l'instrument em tant qu'outil producteur de son (morphologie, facture, techniques de jeu). L'autre integre um esemble de données relatives, d'une part, à l'acoustique, à la musique (répertoire, écheles, etc.), au musicien et, d'autre part, au contexte social ou historique de l'instrument, y compris Le role réel et symbolique qui lui est dévolu dans une communauté donnée par rapport aux mythes fondateurs, aux croyances, à l'organisation du pouvir spirituel ou temporel aussi bien qu'au cycle de la vie collective et privée. Deux approches complémentaires qu'on pourrait qualifier de classificatore et d'analytique*." In: AROM, Simha. *Précis d'ethnomusicologie*. Paris: CNRS Éditions, 2007, p. 104 Fica claro, portanto, que os instrumentos musicais, enquanto testemunhos das transformações inter-relacionais da cultura material e imaterial, não podem ser satisfatoriamente analisados no âmbito das transformações de seus usos e significados culturais ao longo do tempo, apartando-se desta análise histórica as significativas dimensões da cultura material desses documentos históricos enquanto "produtores de som". Assim como, por outro lado, também não podemos nos limitar apenas as análises morfológicas classificatórias da cultura material, tão típicas do evolucionismo etnocêntrico das organologias de gabinete da primeira metade do XX.

(*Musical Instrument Museums Online*) vinculados ao projeto *Europeana* de acervos culturais e bibliotecas digitais. A maior parte dos instrumentos analisados nessa etapa da pesquisa pertencia ao acervo do Museu Real da África Central, de Tervuren, na Bélgica, e ao acervo do Museu Etnológico de Berlim, na Alemanha. Ainda que com vários problemas de acesso às informações específicas dos instrumentos musicais expostos nesta ferramenta digital, o acesso às imagens foi fundamental para derrubar algumas hipóteses que havíamos construído no inicio da pesquisa acerca das características organológicas dos tambores de fricção centro-africanos, principalmente quanto a uma tipologia especifica de "amarração" da haste de fricção, dentro de um nó no próprio couro, que até então acreditávamos ser uma inovação tecnológica decisiva e "exclusiva" no processo histórico de "criação" das características organológicas próprias da cuíca brasileira. Esta hipótese se revelou equivocada pela primeira vez quando, por meio desta ferramenta de pesquisa, nos deparamos com a imagem do tambor *kwey ankaan*, do povo Kuba (Fig 1), que talvez seja, do nosso ponto de vista, um dos mais importantes exemplares de tambores de fricção centro-africanos musealizados no mundo, tanto sob o ponto de vista do seu valor histórico e cultural, como por conta de suas características zoomórficas "únicas" e da complexidade tecnológica e estética de sua construção.[55]

A. **B.**

Figura 7: A: Sambista carioca anônimo tocando cuíca do "jeito antigo" (Acervo Barão do Pandeiro). B: Fotografia de Emil Torday, um músico Mbala da região sul do Congo, posa mostrando o método de se tocar um tambor de fricção. Congo RDC, inicio do século XX. (Acervo do Museu Britânico).

---

[55] Este tambor Kuba foi "adquirido" pelo Museu de Tervuren em 1892 (Ver: Fig. 1). A busca no acervo de instrumentos do MIMO via "europeana", está disponível em: http://www.europeana.eu/portal/search.html?query=*%3A*&qf=PROVIDER:MIMO%20-%20Musical%20Instrument%20Museums%20Online

Cap. I – *"Puíta, cuíca, onça e roncador"* - Os tambores de fricção no Brasil

Figura 8: Uma banda de congo capixaba. Fotografia do folclorista Guilherme dos Santos Neves, ES, c.1950. Nesta bela fotografia podemos ver em performance os instrumentos fundamentais das orquestras do congo capixaba: a grande puíta de madeira maciça (primeiro membranofone da esq. para direita) e os dois grandes tambores de congo, feitos de *barrica* (ao centro), ladeados pelas tradicionais *casacas* (raspadores antropomórficos que só existem no estado do ES).

O propósito deste capítulo é apresentar uma análise de diversas fontes escritas e sonoras que documentaram ao longo do tempo o processo histórico de transição sonora e organológica relacionadas às dinâmicas sócio-culturais "tradicionais" das musicalidades da "ngoma-puíta" para a "invenção" da "cuíca" contemporânea, no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX.

Em primeiro lugar buscamos mapear o uso dos tambores de fricção no Brasil. Para nossa surpresa, o uso e a difusão do instrumento era ainda maior do que estimávamos de início. Encontramos fontes que citavam o uso dos tambores de fricção em práticas culturais afro-brasileiras de quase todas as regiões do país, do Pará ao Rio Grande do Sul. Quase todas estas fontes eram de tipologia similar, estudos de folclore regional, que ao delimitar seu objeto segundo os parâmetros científicos de sua época, principalmente, no caso da nossa documentação, aqueles desenvolvidos no âmbito da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, listavam os instrumentos musicais usados raramente informando algo além do nome e do grupo de instrumentos do conjunto orquestral da manifestação folclórica estudada. Assim, localizamos uma grande massa documental que, apesar de ser significativa ao apontar a grande difusão nacional do

instrumento, pouco ou quase nada fornecia sobre a sua própria história e dos conjuntos orquestrais a ele relacionados ou, ainda, sobre seus sentidos e funções no interior destas mesmas práticas culturais. Estes estudos folclóricos, em geral, estavam mais focados na análise das performances teatrais (nos "autos"), no registro das danças e dos textos-melodias das canções. Esse tipo de registro também era feito muitas vezes com vistas aos possíveis usos pedagógicos deste "material folclórico" nos projetos de educação que vinham sendo elaborados no Brasil, pelo menos desde a era Vargas. Ou ainda feitos numa perspectiva de "recolha folclórica" oriunda de um nacionalismo "preservacionista" que vinha sendo alimentada quase como "tradição" pelos intelectuais urbanos, pelo menos, desde Silvio Romero, ainda no final do século XIX.[56] Por conta disto, neste trabalho decidimos focar nossa análise apenas em algumas musicalidades especificas, selecionadas, não apenas pela "força" dos tambores de fricção no interior destas culturas musicais, como também pelas possibilidades de analisar outros elementos culturais historicamente convergentes as estas "expressões" sob o ponto de vista de suas possíveis matrizes culturais centro-africanas e seus vínculos históricos com os processos de gênese do "samba carioca". Assim, decidimos analisar mais detidamente o contexto cultural de inserção musical e simbólica dos tambores de fricção de haste interna (puíta) principalmente no jongo do vale do Paraíba, no candombe e nos congos de Minas Gerais e também no congo capixaba. Isto tudo denota, portanto, a limitação regional do alcance deste projeto no tocante a análise histórica da inserção destes tambores nas diversas paisagens sonoras afro-brasileiras. No entanto, apesar deste recorte regional referente à maior parte da documentação pesquisada, não nos furtamos também em discutir, quando necessário a nossa argumentação, alguns aspectos da presença dos tambores de fricção de haste interna em outras musicalidades do Brasil, como por exemplo, nos tambores "onça" dos *bumba-bois* do Maranhão e Pará.

Em segundo lugar, objetivando justamente situar do ponto de vista da história social da cultura o papel dos tambores de fricção de haste interna (puíta – cuíca) na formação do samba carioca enquanto gênero musical convencionalizado pela nascente indústria cultural brasileira, na década de 1930, realizamos um grande inventário das possíveis fontes escritas, sonoras e iconográficas, das quais apenas uma parte esta aqui

---

[56] Tributários de uma perspectiva romântica de "folclore", muitos destes intelectuais acreditavam que as culturas do mundo rural, segundo eles, sempre em vias de extinção, por conta dos processos de urbanização e massificação cultural impostas pelo "progresso econômico irrefreável", deveriam ser "salvas" pelo registro dos pesquisadores, enquanto se mantinham "puras" e "originais".

representada. Para nossa surpresa, os resultados desta busca espelhados em outras fontes resultantes da pesquisa em jornais do período e no debate historiográfico corrente sobre a história do samba carioca, e especialmente no livro *Feitiço Decente* de Carlos Sandroni, alteraram profundamente nossas hipóteses iniciais de pesquisa, como buscaremos apontar mais a frente na segunda parte do capítulo. Além disso, ao longo do processo de pesquisa não nos furtamos também de buscar na internet (discos, filmes, youtube, etc) outros documentos audiovisuais que pudessem subsidiar enquanto fontes a compreensão histórica do processo de transformação organológica e sócio-cultural aqui investigado.

Partindo, assim do pressuposto de que as sonoridades africanas predominavam na paisagem cultural do Brasil escravista do início dos oitocentos, procuramos entender de que maneira os africanos e seus descendentes no Brasil mediaram suas práticas musicais a partir da confrontação do sistema musical ocidental, de maneira a produzir, em pouquíssimas gerações, vários novos gêneros musicais definidores das sonoridades contemporâneas da nossa música popular urbana. Acreditamos que ao mesmo tempo alguns dos instrumentos africanos no Brasil foram capazes de conservar significados simbólicos e musicais mais profundos no interior de algumas destas novas práticas que aqui se consolidaram. Historicizando o processo de surgimento da "cuíca" no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX, observa-se que este processo exemplifica numa pequena escala as tensões "sócio-musicais" de seu tempo. Uma vez que, o instrumento, simultaneamente perde seu caráter simbólico-religioso, seu timbre grave e sua função primordial de "marcação" no âmbito privado das musicalidades das comunidades negras para, por sua vez, adentrar o espaço público, aparentemente profano, do carnaval e do samba (música popular), recuperando assim, dimensões técnicas e estéticas anteriores, agora ressignificadas a luz de seu novo contexto e função sócio-cultural.

1.1 Os tambores de fricção na história da música popular tradicional do Brasil.

Se levarmos em conta, como já adiantamos na introdução, que os vários tipos de tambores de fricção de haste interna do Brasil são desdobramentos históricos dos diversos tambores de fricção centro-africanos, como veremos no capítulo II, temos então obrigatoriamente que considerar também que estes modelos de referência organológica chegaram ao nosso país junto com os centro-africanos escravizados antes de 1856, último ano do tráfico. No entanto durante a pesquisa não encontramos nenhuma imagem destes instrumentos no Brasil, no século XIX, a não ser por um pequeno desenho numa das páginas do caderno de esboços de Debret e que ainda carece de confirmação, como discutiremos brevemente no segundo capítulo. Poucos são também os registros textuais no século XIX sobre a existência destes instrumentos, que em geral nas fontes são genericamente denominados como "puítas". A maior parte destes registros sobre o século XIX provém, na verdade, de memorialistas e folcloristas que principalmente no primeiro quartel do século XX escreveram sobre as tradições culturais afro-brasileiras do século anterior como, por exemplo, Afonso de Freitas e Jacob Penteado, de São Paulo.

Além das fontes escritas, talvez o exemplo mais contundente da presença e difusão destes instrumentos no nosso país, no século XIX, venha dos próprios tambores centenários que ainda hoje são salvaguardados por comunidades tradicionais e instituições públicas. Destes, provavelmente o mais antigo existente ainda hoje no país seja o, já citado, tambor de fricção da coleção Mario de Andrade, que faz parte do acervo permanente do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da Universidade de São Paulo.

Segundo Silva e Toni, este tambor teria sido recolhido por Luís Saia na região Norte do Brasil.[57] Em 1950, no catálogo da exposição do Museu de Arte Moderna, Saia escreveria sobre este exemplar: *"136. Cuíca - Norte do Brasil".* Corrobora esta informação de origem o fato de existir neste tambor um cinto de *"pelica cobrindo com uma faixa as bordas da pele esticada, ao longo da circunferência superior do tronco"*, (...) este cinto *"que circunda a pele e o cilindro tem duas fileiras paralelas de pregos, a superior atravessando cinto-madeira-pele, a outra, cinto-madeira."* [58] Este método de fixação da membrana com uma tira de pano se tornou característico da feitura artesanal

---

[57] SILVA, Eliane Maria Paschoal da, e TONI, Flávia Camargo. *Instrumentos musicais da Coleção Mário de Andrade.* São Paulo: Rev. Inst. Est. Bras., n.31, p.197-206, 1990, p. 205.

[58] *Ibidem*.

dos chamados tambores *onças*, dos bumba-meu-boi, do Maranhão e do Pará. Em vários exemplares contemporâneos, no entanto, as faixas de pelica aparecem substituídas por faixas de tecido de chita colorida ou de couro cru. Isto poderia sugerir que esta puíta fosse, na verdade, uma *onça* das tradições dos *bois* do norte do país. O mais interessante, porém, deste exemplar é o fato dele conter em seu corpo a seguinte inscrição: *"4 Pau/ do Caruru/ 5: de 6 de 1881".* Silva e Toni sugerem que esta inscrição poderia indicar a data de fabricação do instrumento e seu local de origem, *"Caruru?"* no Norte do Brasil. Pela tipologia da inscrição, antecedida de numeração e separada por pontos, sugerimos também, que esta poderia não ser a data de fabricação do instrumento, mas sim, de uma possível primeira recolha e catalogação primária do instrumento, anterior ainda aquela de Luís Saia, o que tornaria o instrumento ainda mais antigo. No entanto, por não estar acompanhando de nenhuma documentação anterior a do próprio Saia, produzida na década de 1950, é difícil sustentar esta inferência além da mera especulação. Não obstante, em ambas as hipóteses, este *"Pau do Caruru"* seria pelo menos da década de 1880. Corrobora esta informação de antiguidade o fato deste tambor de tronco maciço, no seu fabrico, ter tido seu tronco *"esvaziado por fogo e posteriormente desbastado com formão".* O esvaziamento interno dos troncos por queima para a fabricação de membranofones era uma técnica de fabricação amplamente utilizada no Brasil por africanos e afro-descendentes escravizados. Ela foi registrada por Stanley Stein que, a partir de entrevistas com ex-escravos do município de Vassouras, no Vale do Paraíba Fluminense, reconstituiu a técnica de fabricação dos tambores do jongo no período escravista.

> Os dois ou três diferentes tipos de tambores usados eram fabricados com grande cuidado. Primeiramente cortava-se uma árvore de folhas vermelhas chamada mulungu e seccionava-se um segmento do tronco. Com uma enxó o fazedor de tambores escavava uma das extremidades colocando nela óleo de mamona ao qual ateavam fogo. Quando este já tinha transformado em carvão o interior do tronco, o fogo era extinto, e a madeira carbonizada, raspada. Em cima da abertura era fixado um couro de vaca. [59]

[59] STEIN, Stanley J. *Grandeza e Decadência do Café no Vale do Paraíba*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1961, p. 246..

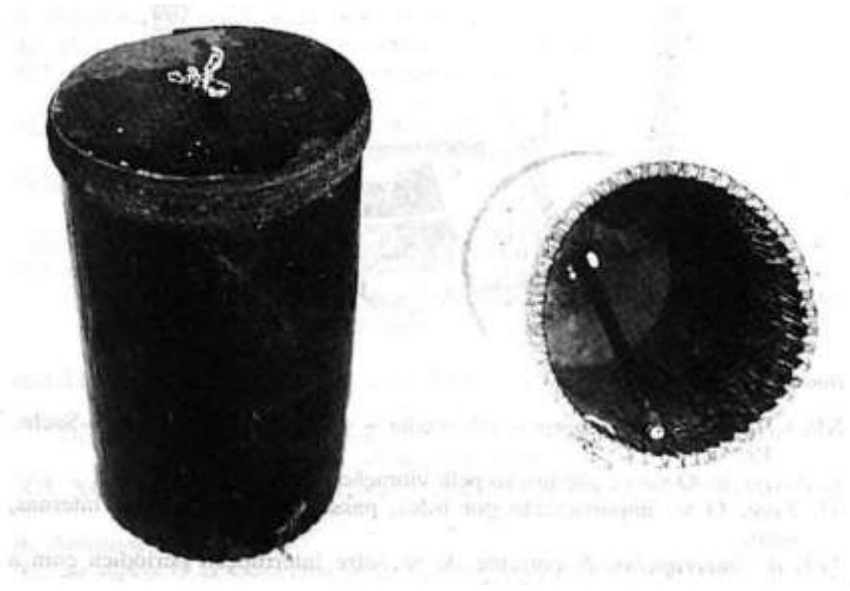


Figura 9: Visão externa e interna do tambor de fricção século XIX da Coleção Mario de Andrade do IEB-USP.[60]

Por último, cabe destacar ainda duas características da organologia deste tambor. A primeira, é que este exemplar, como se observa pela visão interna do instrumento na fotografia (Fig. 9), pode ser classificado, a partir da classificação de Ortiz aqui adotada, como sendo um tambor de fricção misto. Isto é, caracterizado, como já vimos na introdução, pelo fato de sua haste friccionada, *"um bastão de taquara", "ser atravessado em dois orifícios por um barbante", "provavelmente de cânhamo", "que passa também por duas fendas da pele tensionada, ficando assim perpendicular a ela e livre dentro do tronco"*.[61] A segunda característica é um precioso detalhe artístico da sua luthieria. O escultor lavrou na *"extremidade inferior, oposta à pele"*, uma borda serrilhada *"com ondulações de alturas irregulares",* que confere um belo efeito visual a sua morfologia. Jamais vimos este tipo de detalhe esculpido semelhante no corpo nas bordas de nenhum outro tambor de fricção do Brasil, de Cuba ou da África.

Como já dissemos, felizmente ainda hoje boa parte dos mais antigos instrumentos musicais afro-brasileiros existentes continuam em uso, sob salvaguarda de comunidades tradicionais espalhadas pelo país, mas principalmente no estado de Minas Gerais. Isto não poderia ser diferente no caso dos tambores de fricção. Durante nossas pesquisas em comunidades quilombolas da região Sudeste, localizamos alguns tambores de fricção que integram conjuntos centenários de membranofones, fabricados, segundo

---

60 Imagem retirada de: SILVA, e TONI, op. cit., p. 204.

61 Idem.

as histórias orais das comunidades, por ex-escravos nos anos imediatamente seguintes a abolição da escravidão. A maioria destas narrativas situa, portanto, a fabricação destes tambores na década de 1890. Sobre a perspectiva destas narrativas fundadoras faria também sentido então para o Brasil, a afirmação de Ortiz sobre as musicalidades negras de Cuba no período pós-abolição:

> Los tambores no salieron de los barracones, de los montes y de "las orillas" hasta que la modificación del ambiente económico social por el cese de la esclavitud, los fue sacando de su "vileza" y de su negrura de abolengo, de esclavitud y de menosprecio. **La emancipación del esclavo fue también la de sus tambores.** En Cuba no se quiso aceptar por los blancos la música de los negros hasta una generación después de haber terminado la esclavitud, cuando ya su abolición, la guerra de independencia y el logro de libertades políticas fueron amenguando las distancias sociales y raciales y mixturando más intensamente la poliétnica masa cubana.[62] (Grifo nosso)

Ainda sim, não podemos ser ingênuos ou românticos ao ler este fragmento de Ortiz: tanto em Cuba quanto no Brasil, as várias "contra-reformas" que sucederam a dissolução do sistema escravista foram extremamente racistas e violentas na repressão sistemática das expressões culturais de matriz africana, especialmente no tocante as musicalidades. Como aponta Ortiz sobre Cuba, tanto lá quanto cá, foi necessária ainda a passagem de toda uma geração para que, em ambos os países, as musicalidades negras de fato dominassem o mercado da música popular, nas décadas de 1920 e 1930, ainda que sempre subordinadas às respectivas formas nacionais dos discursos de mestiçagem negociados com as classes dominantes e é claro aos vários níveis de mediação da indústria cultural. Esta discussão ainda será ampliada mais adiante quando debatermos o processo de formação do samba carioca, nas décadas de 1930 e 40. No entanto, para o bem da própria argumentação, torna-se necessário voltar a discutir os tambores de fricção no contexto da música popular tradicional.

De maneira à melhor representar aqui estes tambores de fricção centenários que ainda estão sob salvaguarda e usufruto de algumas comunidades quilombolas, trazemos dois exemplos colhidos durante nossas pesquisas de campo no estado de Minas Gerais. Os dois tambores integram orquestras do chamado candombe, musicalidade de matriz centro africana, que é cultivada por inúmeras comunidades negras no estado de Minas Gerais. No entanto, apesar de serem dois conjuntos do "candombe", entre si, os

---

[62] ORTIZ, Fernando. *Los Instrumentos de la Música Afrocubana*: Los tambores xilofónicos y Los membranófonos abiertos, A a N. Havana: Ed. Cardenas y Cia, Vol. 3, 1955, p. 99.

tambores destas orquestras aqui analisados guardam importantes diferenças organológicas.

O primeiro deles é um tambor de fricção do “terno”, como são tradicionalmente chamados os conjuntos dos tambores de candombe, da comunidade Quilombola da Mata do Tição, no município de Jaboticatubas. Segundo a tradição oral da comunidade, como já dissemos, a feitura destes tambores remonta a última década do século XIX, no momento subsequente a abolição do sistema escravista. Este conjunto de tambores é muito especial, pois sua organologia, em forma de “cálice”, segundo a nomenclatura consagrada criada por etnomusicologos africanistas de origem europeia, corresponde às tradições de construção de tambores da região norte do atual Moçambique. Além dos inúmeros e interessantíssimos desdobramentos históricos que isto pode sugerir, a presença do tambor de fricção no interior do conjunto sugere uma questão. Este tambor de fricção da Mata do Tição é de tipo misto, como o anteriormente citado da coleção Mário de Andrade. Entretanto, os tambores de fricção da haste interna só existem na região Sul de Moçambique, onde são muito menos difusos do que na África Central Ocidental. Se aceitarmos então que as matrizes culturais da tradição organológica dos demais tambores do conjunto remetem de fato a tradições *moçambiques*, teríamos então que dizer que, ou este conjunto é fruto de trocas no Brasil entre os próprios *moçambiques* (do sul e do norte daquele país), ou é fruto da interação musical, também no Brasil, entre sujeitos das duas costas do continente africano. Reforça a segunda hipótese, o fato desta tradição se denominar “candombe”, palavra de etimologia quimbunda, língua de Angola, e principalmente, como já dissemos, terem sido os Centro-africanos ocidentais sempre majoritários na demografia do tráfico de africanos para o Brasil, especialmente ainda no tocante aos africanos trazidos à região sudeste.

Figura 10: O terno de candombe do Quilombo da Mata do Tição: no detalhe a tecnologia de fixação do cordão a haste neste centenário tambor de fricção misto; na última imagem os demais tambores do conjunto. (Fotografias do autor)

O segundo tambor, também um exemplar de fricção misto como os dois anteriores, faz parte do patrimônio cultural da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, de Ribeirão das Neves, MG. A primeira coisa extraordinária deste tambor do candombe de Justinópolis é o seu nome na tradição local, "Puíca". Este nome é o exato "meio termo" etimológico entre as palavras cuíca e puíta. Não encontramos referências a este outro nome para este tipo de tambor em nenhuma das fontes consultadas.

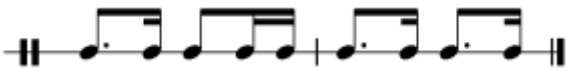
A. **B.**

Figura 11: A e B: Sob dois ângulos diferentes o Capitão-regente da guarda de Moçambique da Irmandade do Rosário de Justinópolis, Dirceu Ferreira Sérgio, mostra ao pesquisador à excepcional *puíca* do centenário *terno* de *candombes* da sua irmandade. (Fotografias do autor)

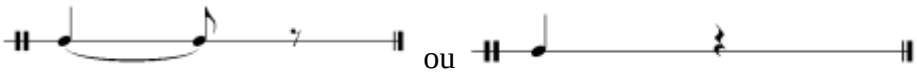
A segunda coisa fantástica deste tambor diz respeito a sua organologia. Sobre a o centro da membrana principal do instrumento seu construtor fixou outra faixa retangular de aproximadamente dois dedos de largura do mesmo couro (Figura 11.B). Segundo comunicação pessoal do Capitão-regente da Irmandade, Dirceu Ferreira Sérgio, esta faixa extra de couro teria como função amplificar o efeito da reverberação da membrana principal – o que de fato pudemos verificar nas ocasiões em que assistimos os toques do candombe na comunidade. Quando perguntado sobre a função musical do instrumento no conjunto, o capitão nos respondeu:

- "*A puíca serve pra intuir o som do candombe.*"

A resposta do capitão fará muito mais sentido se observamos abaixo a transcrição da puíca de Justinopolis, a partir de uma gravação do candombe da comunidade, editada em cd (Faixa 3 do Disco).[63] Enquanto o tambor principal, denominado "Santana", faz esta frase rítmica:



A *puíca* grave faz a marcação do tempo das seguintes maneiras:



Como nas demais tradições musicais afro-brasileiras onde existe tambor de fricção, a puíca de Justinópolis serve como referência do tempo do compasso para todo o conjunto da orquestra, nas palavras do capitão, "*pra* (que o músico possa) *intuir o som* (ou o tempo) *do candombe".*

Há ainda um terceiro elemento que torna ainda mais especial este tambor de fricção de Justinópolis: Ao perguntarmos de que animal era a pele daquele instrumento, nos foi respondido pelo capitão-regente que o tambor era feito *"de barriga de tatu"*. Esta resposta nos surpreendeu muito, pois em geral na literatura o principal animal nativo mencionado para a fabricação de membranofones afro-brasileiros é o catetu, mas também tamanduás e veados. Entretanto, nossa surpresa não residia no fato de não ser deste ou daquele animal, mas sim pelo fato de ser feito justamente da "barriga do tatu". Quando perguntado sobre o porquê deste tipo de animal, nos foi respondido que assim, *"o instrumento soava melhor*". Não obstante esta resposta "prática", de difícil confirmação organológica, estamos convencidos que aí residem mais significados culturais do que os próprios "candomberos" atuais podem ou querem nos dizer.

---

63 "Porfia de Capitães" – Batuques do Sudeste – Coleção Cachuera – Vol.2 – 2002.

Segundo Robert Slenes em um profundo estudo sobre o jongo do sudeste brasileiro, manifestação cultural que segundo vários autores é muito próxima cultural e historicamente do candombe, o "tatu" sempre foi uma animal que impressionou os centro-africanos por sua grande habilidade como escavador.[64] Slenes aponta como os centro-africanos no sudeste brasileiro ressignificaram no tatu as metáforas religiosas que na África Central diziam respeito a outros tipos de roedores como seres mágicos que possuíam a habilidade de comunicar-se com o mundo dos mortos, a partir de seus túneis (ou "tocas"). Ainda hoje nos "pontos", como são chamados os versos de improviso, no jongo e no candombe, a metáfora do "tatu" está presente. Os jongueiros (ou candombeiros) *"cumbas*" usavam a metáfora do tatu para referir-se a eles mesmos quando queriam expor aos outros seus poderes como mestres da magia (*ndokis*) e do feitiço, da "demanda". Simbolizando, aqueles que, como o "tatu", tinham a capacidade de comunicar-se com o outro mundo.

> Estes Jongos sobre tatu/tatupebas, cutias, e tamanduás são altamente significativos. Em Cuba (...) falantes de kikongo deram o nome de *nkumbe* a outro grande roedor a *jutía conga*. No Brasil, a palavra *nkumbi* parece não ter deixado rastro; entretanto, seu sentido principal, literal e metafórico ("mestre-cavador, corredor, fazedor de estradas"), foi transferido ao tatu e especialmente ao tatupeba – não a cutia ou ao tamanduá. Seguramente isso aconteceu por causa da superioridade do tatu/tatupeba aos outros animais como cavador. (...) É possível, por exemplo, que o tatu tenha tido um impacto singular no imaginário centro-africano. Na região de Sorocaba em São Paulo, alguns africanos chamavam o tatu de *incaca*, palavra que claramente deriva de uma raiz proto-bantu com significado de "pangolim", ou "papa-formigas de escamas" (...). Em comum, os dois mamíferos tinham apenas a armadura corporal singular e comiam insetos. Entretanto, uma vez associados na imaginação, outras percepções largamente difundidas na África Central a respeito do pangolim – animal anômalo, mamífero com escamas de peixe, que "jogava papel de grande importância no pensamento simbólico" e era associado aos "grandes homens" (chefes) – podem ter sidos transferidos ao tatu, tornando-o especialmente sedutor para lideres com pretensões ao título de *"cumba"*. Outra razão possível é que os escravos caçavam tatus (ubíquos no Sudeste no século XIX) para si e para a mesa senhorial e, assim, devem ter adquirido um bom conhecimento das características e hábitos do animal. Em vista disso os kongo e muitos outros centro-africanos podem ter-se impressionado com o fato de uma espécie brasileira ter ninhadas de filhotes idênticos e do mesmo sexo, e ser também sujeita à lepra; pois na tradição kongo "gêmeos"e leprosos eram tidos como "incarnações"ou manifestações dos *bisimbi*.

---

[64] SLENES, Robert W. "*Eu venho de longe, eu venho cavando"*: jongueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (Orgs.). *Memória do Jongo*: As gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Ed. Folha Seca, 2007.

> E tatupebas conhecidos como *papa-defuntos* por seu hábito de cavar em túmulos para (presumia-se) ingerir corpos recém-enterrados – podem ter evocado imagens de *ndoki* (feiticeiros), que tinham igual reputação de comedores de restos humanos. (...) Tatus, em geral têm grande habilidade de andar pra trás em seus túneis, se necessário, para evitar a captura, o que inicialmente pode ter contribuído para sua reputação de mensageiro de, e para, o Outro Mundo centro-africano, concebido como a imagem especular do mundo dos vivos.[65]

Além disso, nas cosmologias de muitas culturas da África Central o ventre, e especialmente o umbigo, são considerados pontos de especial significância energética. Nos *"nkissi",* como são genericamente conhecidas diferentes tipologias de objetos da "estatuária" sagrada centro-africana, é justamente o ventre nos seres representados, a parte das "estátuas" onde são escavados pequenos nichos que posteriormente são preenchidos com diversos elementos rituais sagrados e secretos. Ganha assim, do nosso ponto de vista, especial significado o fato deste tambor de fricção ser feito justamente da barriga do tatu, uma vez que, como já dissemos na introdução, uma das funções atribuídas a este tipo de tambor na África Central, era justamente a comunicação com os mortos (ou ancestrais). Este é também o significado simbólico do kinfuíti cubano, que ainda hoje é usado ritualmente para convocar os *nfindas* (os mortos).

Como já discutimos na introdução, a maior parte dos africanos que chegaram ao Brasil, e especialmente ao sudeste brasileiro, eram oriundos da África Central Ocidental, o que segundo Slenes, significa:

> (...) que compartilhavam uma herança cultural Bantu. Não só isso: pelo menos uma minoria considerável deles vinha dos kongo, mbundu e ovimbundu, os maiores grupos etno-lingüísticos, respectivamente, do baixo Rio Zaire, da hinterlândia de Luanda, e do planalto no interior de Benguela. (...) Isto é muito significativo, pois esses três grupos, especialmente os kongo e mbundu, falavam línguas próximas e tinham consmologias e práticas religiosas muito semelhantes.[66]

---

[65] SLENES, Robert W. "*Eu venho de longe, eu venho cavando": jongueiros cumba na senzala centro-africana*. In: LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (Orgs.). *Memória do Jongo As gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949.* Rio de Janeiro: Ed. Folha Seca, 2007, p. 152-153.

[66] SLENES, Robert W. *A árvore de nsanda transplantada*: cultos kongo de aflição e identidade escrava no Sudeste brasileiro (século XIX). In: LIBBY, Douglas C. e FURTADO, Júnia F. *Trabalho Livre, Trabalho Escravo: Brasil e Europa, séculos XVIII e XIX.* São Paulo: Annablume, 2006, p. 279.

Tendo em mente o que foi discutido até aqui, vejamos agora uma impressionante descrição etnográfica de uma macumba carioca, visitada por Arthur Ramos na década de 1930. [67]

> **Nas *macumbas* do Rio de Janeiro e de alguns Estados do Sul, a tradição religiosa veio dos povos bantus, dos Negros de Angola e do Congo. O grão-sacerdote Embanda ou Umbanda é o invocador dos espíritos** e dirige as cerimônias, assistido por um auxiliar, o *cambone* ou *cambonde.* (...)
> **Sigamos a cerimônia de um *terreiro* que pode ser considerado o protótipo das macumbas do Rio de Janeiro e de outros Estados do Sul.**
> **O terreiro de Honorato, situado no alto de um morro de Niterói**, onde se chega depois de largo e fatigante trajeto, é uma construção isolada, em forma de retângulo irregular, paredes de taipa e completamente aberto na frente e no lado esquerdo. (...)
> **O característico da macumba de influência bantu, não é o santo protetor, mas um espírito familiar que, desde tempos imemoriais, surge invariavelmente, encarnando-se no Umbanda. É o que se dá entre os povos bantus com o culto dos antepassados e dos deuses-lares. No terreiro de Honorato esse espírito é o Pai Joaquim** (...)
> Há grupos de santos que surgem em falanges. **Estas pertencem a várias *nações* ou *linhas.* (...) Há a linha da Costa, a linha de Umbanda e de Quimbanda, a linha de Mina, de Cabinda, do Congo, a linha do Mar, a linha cruzada, a linha de caboclo, a linha de Mussurumim, etc**.
> O grão-sacerdote dá começo ao culto pela invocação ao santo protetor.
> **O ritmo é marcado pelas palmas e instrumentos de percussão: cuícas, tamborins, canzás e atabaques.**
> O Cambonde continua seguido pelo coro:
>
> Saravá Ogum
> Ogum, meu pai
> Ó Jorge, ó Jorge
> **Vem da Loanda**
> Tem compaixão de seus filhos
> Venceu a demanda
> Ogum é
> Ogum macumba é!
>
> (...) **No terreiro de Honorato o espírito principal é o Pai Joaquim, velho antepassado da Costa d'África** e que agora aparece encarnando no Pai do terreiro. (...)
> O pai de santo, pouco adiante, começa a transformar-se. Encolhe-se por completo. Avança com passos vacilantes, resmungando. "Desceu o Pai Joaquim!" clamam os Negros. Pai Joaquim salva as "nações" na sua fala da Costa:
>
> **Salva Angola**
> **Salva Congo**
> **Salva Congo**

---

[67] Uma transcrição mais completa desta impressionante descrição pode ser encontrada no Anexo I deste trabalho.

> **Que Umbanda chegou**
>
> **O coro responde, acompanhando o ritmo, batendo palmas:**
>
> **É recado do Congo**
> Benção de Deus!
>
> Pai Joaquim aproxima-se. Quando ele passa, todos se inclinam e lhe pedem a benção. **Ele abraça aos velhos conhecidos como se tivesse chegado de longa viagem. Pergunta pela saúde de cada um, dá conselhos, resolve dificuldades, exatamente como em Angola os espíritos familiares intervinham nos assuntos domésticos para resolvê-los com conselhos judiciosos.** (...)
> O espírito da *costa do mar* ou *anjo da costa* desce para médium. Esta avança lentamente pela sala, os longos cabelos caídos para a frente, ocultando-lhe o rosto, enquanto Pai Joaquim lhe vai aspergindo gotas d'água de um copo que leva na mão. É a *rainha da guiné*, espécie de mãe d'água, também chamada rainha do mar. **É a sobrevivência do culto da Calunga de Angola**. Esta canta com voz lenta e arrastada:
>
> Ê vai, ê vai
> A rainha do mar
> Vamos salva, ó calunga!
> A rainha do mar...
>
> (...) **a certa altura dos festejos, as filhas de santo julgam-se possuídas pelos velhos espíritos africanos**. Curvam-se, então, trocam as palavras, fumam cachimbo, fazendo círculos pequenos onde se põem a conversar coisas ininteligíveis. **Perguntei a uma delas**, depois das cerimônias, **sobre o que conversavam. Respondeu-me vagamente: "coisas da Costa"**, (..). As cerimônias terminam como começaram: com a invocação ao santo protetor. **Umbanda despede-se das *linhas* ou *nações***, enquanto o coro vai dizendo:
>
> **Adeus, ó Mina**
> **Congo Munjongo**
> **Vai s'imbora** (Grifo nosso)[68]

Ainda que nos faltem mais fontes para precisar os significados religiosos dos tambores de fricção no interior das culturas afro-brasileiras no século XIX, o uso das "cuícas" nesta *macumba* no Rio de Janeiro é forte indício de que o instrumento também fosse usado no Brasil para o culto aos espíritos dos mortos. Ao mesmo tempo é possível que o extensivo uso dos tambores de fricção no samba urbano e no carnaval, do século XX, tenha tido por "efeito colateral" o afastamento do instrumento deste tipo de uso religioso, pois não temos notícia do uso de tambores de fricção atualmente em religiões afro-brasileiras de matriz bantu, como a umbanda ou o candomblé Angola. O próprio Arthur Ramos em outro livro diria que *"a cuíca, já tão conhecida hoje em quase todo o*

---

[68] PEREIRA, Arthur. Ramos de Araújo. *A Aculturação Negra no Brasil.* Rio de Janeiro: Cia Ed. Nacional, Série Brasiliana vol. 224, 1942, p.151-156.

Brasil, entrando mesmo na constituição de nossos conjuntos orquestrais típicos, é a mesma puíta angola – conguesa, que toma outros nomes como roncador, fungador e socador no Maranhão e Pará.". [69]

A relação entre os tambores de fricção e os rituais funerários no Brasil, também é indicada na menção a este tambor feita por Aires da Mata Machado, no seu livro dedicado aos Vissungos, que eram também cantos de trabalho, mas principalmente cantos funerários dos centro-africanos e seus descendentes, na região do Serro Frio em Minas Gerais:

> **Aliás, a única espécie de tambor de que há lembrança na região é o angono-puíta, que é a mesma puíta a que sempre se referem os africanólogos,** inclusive Ladislau Batalha no seu livro "Angola". A única particularidade que se pode observar é que os negros de S. João da Chapada untavam de cera o cordel da puíta para dar mais intensidade ao som. (Grifo nosso) [70]

Voltemos então novamente nossa atenção aos aspectos musicais do instrumento. A primeira é mais conhecida descrição de seu uso é a de Luciano Gallet, que viu uma puíta em uma roda de jongo, na Fazenda de S. José da Boa Vista, no interiordo estado do Rio de Janeiro, em Julho de 1927.

> **1 Puíta *ad libitum*; mas de grande importância para o sucesso do jongo.**
> **A *puíta* é deitada no chão, com a frente (a pele) para dança.**
> **O executante (maquinista, era chamado) fica de joelhos no chão, com a abertura dela junto às pernas. Junto dele uma vasinha com água.**
> Aí começa a execução com a mão molhada, aperta a cana, e escorrega a mão fechada sobre ela de junto da pele para a abertura do tambor. Enquanto uma das mãos faz o percurso, a outra está se molhando, e em seguida repete o que a outra fizera.
> O contato da mão molhada, que escorrega sobre o bambu, que por sua vez está fixado junto á pele, produz uma vibração rouca uma espécie de ronco ritmado pela habilidade do executante. (Grifo nosso) [71]

---

[69] PEREIRA, Arthur. Ramos de Araújo. *As culturas negras no Novo Mundo*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1937, p. 363.

[70] Na *puíca* de Justinópolis os candomberos também usam café ou água com açúcar para aumentar a fricção (Comunicação pessoal Cap. Dirceu Ferreira Sérgio). MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985, p.70.

[71] GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore.* Rio de Janeiro: Ed. Carlos Wehres & Cia, 1934, 74-75.

Figura 12: Dois jeitos de tocar-se a puíta no jongo. (Fotografias de Maria Lourdes de Borges Ribeiro) [72]

Ao apontar que a puíta era de grande importância para o Jongo, mesmo sendo tocada "*ad libitum"*, Gallet está claramente fazendo menção ao papel do instrumento na sustentação da marcação rítmica, em *ostinato*, como no caso anterior do candombe, e como no caso, por exemplo, desta gravação do congo capixaba, transcrita em 2/4 (Faixa 4 do disco).

Ou ainda, apesar das grandes diferenças no instrumental das três orquestras, nas células rítmicas e timbres que estruturam as demais camadas sonoras sobrepostas, observamos também exatamente a mesma célula rítmica em uso nos tambores de fricção da orquestra dos *tamborzeiros* da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de Araçuaí em Minas Gerais (Faixa 5 do disco).

Vejamos então o depoimento de Mestre Humberto, líder do Boi de Maracanã, sobre o significado musical do tambor de fricção "onça", para a música do Bumba Meu Boi do Maranhão:

> O maracá é o instrumento do cantador. Então pra ele dar o sinal, como se fosse o maestro, né, que dá o sinal, ele pega uma varinha e dá

---

72 RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O Jongo.* Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

> aquele sinal pra orquestra entrar, né? Então no Bumba meu Boi, o cantador, o instrumento dele é o maracá. Quando ele canta a toada, a primeira coisa que ele faz pra entregar pro batalhão, pro batalhão entrar, é sacudir o maracá. Então ele é a parte assim que rege, né? Bem agora vem: ou as matracas podem entrar logo ou as onças, **mas o que é certo é as onças. Elas é que dão o controle, a harmonia, o tempero da trupiada. Pode ter cem pandeiros batendo, mas se não tiver a onça fica aquela coisa assim seca, né? A hora que as onças entram aí dá aquela gostosura, aquele tempero.** Então taí: a função da onça é dar esse apoio aos pandeiros e à trupiada no contexto (...). (Grifo nosso) [73]

Estes usos e sentidos tradicionais dos tambores de fricção afro-brasileiros serão centrais para a compreensão dos problemas enfrentados pelos "sambistas do morro" no Rio de Janeiro, no longo processo de formação do samba urbano carioca. Criando a "cuíca", estes sambistas iriam dar novos usos e sentido às "velhas" puítas do jongo, do candombe e do congo, de seus repertórios culturais de origem.

---

[73] Depoimento de Mestre Humberto líder do Boi de Maracanã de São Luís do Maranhão, aos 12:36min, do documentário: *Bumba Boi de Marcanã – Rio do Mirinzá* - Olindo Estevam, 92min, cor, Brasil (2007).

1.2. E a cuíca desce o morro – ou a "invenção" do samba carioca

> Ultimamente, *Tio Faustino* – ficou em evidência na roda do samba com o seu – ***Omelê* que vem a ser o Batá africano, ou melhor, uma assimilação desse instrumento, com várias modificações e melhoramentos, de modo a substituir no samba a *cuíca*. O *batá* africano é um instrumento feio para ser apresentado em público num conjunto de salão e tem um grande inconveniente: não afina nos dias chuvosos ou lugares úmidos (como a cuíca)**, por muito que procurem esquentar a pele, porque a corda cede facilmente, havendo o retraimento do couro.
> **O *Omelê-brasileiro* substitui perfeitamente o tambor, a caixa-surda, o bombo, o tamborim, a cuíca e o tabaque.**
> **É bonito e vistoso, pois, é todo niquelado, sendo a sua afinação feita por meio de chaves, como a caixa moderna.**
> Não resta a menor duvida de que o *Omelê* será em breve o instrumento obrigatório de todos os centros onde se cultive o samba. **Ele é a condenação da cuíca, que já não satisfaz e nem condiz com a harmonia do samba chulado.** (grifo meu) [74]

Quando nos deparamos pela primeira vez com este documento, parte de uma crônica de Francisco Guimarães, o Vagalume, no livro *Na roda do samba*, primeiro livro inteiramente dedicado a este gênero musical, publicado no país em 1933, não podíamos acreditar que ele existisse, especialmente o trecho da última linha grifada.[75] Num país onde historicamente a maioria da população sempre foi analfabeta e a maior parte dos registros sobre a vida e a cultura das classes populares foram feitos sob o olhar "branco" e "burguês" das elites dominantes, essa crônica do jornalista afro-carioca era uma verdadeira preciosidade. Ela reflete a própria percepção de parte dos sambistas, ou ao menos de parte da própria comunidade do samba urbano afro-carioca, sobre algumas das principais contradições vividas neste período de grande transformação histórica desta cultura. Encontrar, neste período, um documento onde instrumentos afro-brasileiros como o *batá* e a cuíca sejam tratados de uma perspectiva tão "intima" é algo único. Basta dizer que provavelmente para boa dos colegas brancos de Vagalume, no jornal do Brasil, a "cuíca", de tão "exótica", nem poderia ser propriamente vista como um instrumento musical, ao menos não dos civilizados, afinal era mais um dos inúmeros instrumentos musicais de "pancadaria" dos negros.

Vejamos então, por exemplo, a maneira pela qual, em dezembro de 1932, o jornal O Globo anunciava para o carnaval do ano seguinte, ano da publicação do livro

---

[74] GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda de Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, pag. 125. A crônica se encontra na integra, em Anexo.

[75] Usando o pseudônimo de "Vagalume" Francisco Guimarães foi jornalista especializado no carnaval, escrevendo sua coluna para o jornal do Brasil.

de Vagalume, o primeiro desfile das escolas de samba, organizado pelo próprio jornal e pela rádio Philips:

> O campeonato de sambas que O Globo vai organizar **será talvez o espetáculo mais estranho que o carnaval oferecerá. Pode-se dizer que será um espetáculo quase inédito.**
> Quantas vezes a cidade terá ouvido o legítimo samba do morro e terá visto a verdadeira Escola de Samba?
> De certo poucas. **Sabe-se do retraimento da gente do morro. No seu mundo diferente faz sambas ao acompanhamento dos batuques, dos tamborins, das puítas, dos pandeiros, dos tambores, o que resulta a musica mais esquisita e impressionante que se possa calcular. Só no morro, porém, há essa expansão**.
> A gente das cidades de zinco quando desce perde a sua graça porque vem separada, **sem sua verdadeira fisionomia que cheia de mistério**. Por isso, esse campeonato de sambas será nada menos que a consagração definitiva do samba de morro. **A cidade verá a alma sonora do morro descer e ficará encantada. Ouvirá a musica mais estranha que os seus ouvidos tenham escutado. Musica feita de ruídos de todos os ruídos, de vozes de todas as vozes.** (Grifo nosso) [76]

Vemos a partir deste fragmento exemplar como, no inicio da década de 1930, ainda eram vistas com absoluto estranhamento por parte das classes médias e altas as sonoridades produzidas por esta "*gente do morro"* que vive *"no seu mundo diferente"* onde o samba se faz *"ao acompanhamento dos batuques, dos tamborins, das puítas, dos pandeiros, dos tambores", "Musica feita de ruídos de todos os ruídos, de vozes de todas as vozes", "a mais esquisita e impressionante que se possa calcular".* Chama atenção também o fato do jornalista nomear, dentre os instrumento do samba elencados, a *puíta* e não a *cuíca*, uma vez que durante nossa pesquisa não tenhamos encontrado em nenhuma dos livros publicados especificamente sobre samba, desde Vagalume, a menção a puíta como instrumento do samba carioca. Quando a puíta é excepcionalmente mencionada nesta historiografia, é a partir da citação de textos sobre as antigas musicalidades de Angola, como, por exemplo, no estudo sobre a cuíca de Muniz Jr, e não como um instrumento em uso no início do samba carioca.[77] Sobre isto é importante dizer que Napolitano e Fernandes, cometem um equívoco sintomático citando, a partir de Sérgio Cabral, a série de reportagens, da qual também faz parte o fragmento acima citado – feitas pelo O Globo entre 1932-1933 para aproximar os leitores do jornal ao universo do samba com vistas ao novo concurso das escolas –

---

[76] Jornal o Globo, Vespertina, Geral, página 6, 26 de Dezembro de 1932.

[77] MUNIZ JÚNIOR, José. *Do Batuque a Escola de Samba.* São Paulo: Ed. Símbolo, 1976, p. 168.

pelos jornalistas Jofre Rodrigues, Armando Reis e Carlos Pimentel,[78] Isto porque, a partir de Cabral, Napolitano afirma que uma das reportagens da série, feita com Gastão de Oliveira, sambista do Morro do Tuiuti, apresentava aos leitores do referido jornal "*uma das novidades da organologia do samba: a cuíca"*.[79] É claro que esta afirmação de Napolitano da cuíca como *"novidade organológica"* do samba urbano está baseada também, além do livro de Cabral, na leitura corrente do fenômeno pela maior parte da historiografia do samba. Esta também é, por exemplo, a afirmativa de Sandroni sobre a cuíca em seu importante estudo sobre as transformações do samba urbano do Rio de Janeiro, no período de 1917-1933.[80] No entanto, ao buscarmos no arquivo de o Globo a entrevista original com Gastão de Oliveira, nos deparamos com o seguinte texto na coluna do Jornal:

> "A melodia encantada do samba descerá" -
> Será quinta-feira a reunião dos representantes das escolas.
> **Donga diz que o samba não nasceu no morro**. Afirmam, todavia, muitas outras pessoas também eruditas, que a cartilha do samba foi lida, pela primeira vez, no morro. De qualquer forma, porém, **é certo que o morro tem um samba diferente desse que se canta aqui na cidade e que exerce sobre nós uma atração irresistível**. Quantos grandes sambas vieram lá de cima? Muitos, sem dúvida.
> **Pode-se dizer que a cidade nunca ouviu o legítimo samba do morro como ele deve ser cantado, isso em conjunto, com todos os instrumentos estranhos inventados na cidade de zinco. Puíta, tamborim, caixa surda, chocalho, pandeiro.**
> Puíta, você sabe como ela é feita?
> Gastão de Oliveira falou de uma bela puíta que foi feita recentemente no Tuiuti.
> **-Lá no morro existe muito gato. Pra que o gato veio ao mundo? Claro que para servir de puíta. Nós matamos um gato com pauladas e o esfolamos. Antes o gato foi deitado na água quente para que sua pele pudesse sair com facilidade. Põe-se, depois, a pele em cima da parede para seca. O resto é fácil. Um barril pequeno que é fechado ao fundo, com a pele. Uma corda e está terminada a puíta**.
> A melodia encantada do samba descerá para a cidade. Esperemos o grande desfile de todas as escolas. (Grifo nosso) [81]

---

[78] CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio.* São Paulo: Moderna, 1996; FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escola de Samba*: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001 e NAPOLITANO, Marcos *A síncope das idéias:* a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007.

[79] NAPOLITANO, op cit., 2007, 29.

[80] SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente* – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, 2001, p. 179-180.

[81] Jornal o Globo, Vespertina, Geral, página 6, 6 de Janeiro de 1932.

Para nossa surpresa, descobrimos que Sérgio Cabral deliberadamente "traduziu" para seus leitores contemporâneos "puíta" por "cuíca", como se as duas palavras fossem de fato sinônimas, perdendo de vista que o uso de termos diferentes naquele período poderia revelar também contradições ou transformações históricas no sentido sócio-cultural do instrumento no interior do samba urbano em formação.[82] Além disso, salta aos olhos que a propalada "novidade organológica" dos instrumentos musicais e da "ruidosa" sonoridade do samba do morro, origina-se da narrativa criada pelos jornalistas "da cidade" que, por seu turno, escreviam para o público "da cidade", ou seja, majoritariamente para seus leitores brancos das classes médias e altas. Quando observamos na série de reportagens a narrativa dos próprios sambistas, ainda que mediadas pelo "fervor" dos jornalistas, vemos sempre a absoluta naturalidade com que a feitura e execução dos instrumentos musicais e do próprio samba era tratada *"pela gente do morro".* O exotismo dos *"instrumentos estranhos inventados na cidade de zinco",* bem representado também pela ênfase dada na reportagem à descrição da morte do gato para a feitura da puíta, revela muito mais o recalque do olhar branco sobre práticas ancestrais das musicalidades afro-brasileiras do que propriamente a percepção dos próprios sambistas sobre transformações históricas de seu universo cultural. Ainda que faça alguma apologia ao *"samba sem vergonha de si mesmo",* o tom exotisante, que predominava nas narrativas, também pode ser exemplarmente representado pelo fragmento abaixo, de outra reportagem da mesma série, agora sobre o samba no Morro do Salgueiro:

> Quem vai subir ao Salgueiro, passa pela casa de Lamartine Babo. É uma casa romântica, que vive povoada de melodias estranhas quando o samba desce. A gente vai subindo o morro e pensa nas palavras de Lamartine.
> A medida que a gente vai subindo, **o samba se aproxima, cada vez mais. Os ritmos esparsos tornam a se reunir, fazendo a mais estranha melodia que se possa calcular. Tamborim, omelê, puíta, tambor, chocalho, cavaquinho, lata velha, chapéu de palha. É dessa confusão bárbara de instrumentos que nasce o samba.**
> Samba de verdade – "samba sem vergonha de si mesmo", como disse Lamartine Babo. **Samba cheirando a suor. Primitivismo**. (Grifo nosso) [83]

Como já discutimos anteriormente, acreditamos que ainda hoje este tipo de recalque continua informando substancialmente o sentido das diversas pesquisas e subsequentes narrativas produzidas sobre a história das musicalidades negras no interior

---

82 CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio.* São Paulo: Moderna, 1996.

83 Jornal o Globo, Matutina, Geral, página 6, 14 de Dezembro de 1932.

de nossa música popular, e especialmente no tocante as narrativas sobre a criação do samba urbano. Exemplo gritante disto é o desinteresse com que são tratados, ainda hoje, desde uma perspectiva histórica, os estudos sobre as musicalidades negras da música popular tradicional. Como já apontamos antes, por conta deste recalque, salvo raras exceções, ainda se desconsidera sistematicamente no Brasil a possibilidade de historicizar-se, por exemplo, a maneira pela qual estas musicalidades tradicionais negras informaram substancialmente o polifônico processo de gênese do samba urbano.[84] Sob este ponto de vista é sintomática também a negativa a seguir, de Sandroni sobre a possibilidade de se recuperar as outras "práticas musicais" pré-existentes no Rio de Janeiro que, segundo ele mesmo, poderiam ter informado historicamente o samba urbano produzido pela chamada "Turma do Estácio":

> O problema é que se existe alguma documentação, sobre as tradições baianas que estariam na origem do primeiro tipo de samba, o mesmo não se pode dizer da suposta "tradição carioca de sambas de roda". **Segundo o consenso em fins do século XIX, não existindo por ali como tradição autóctone. Se outras práticas musicais assimiláveis ao samba existiam, como parece provável, nada sabemos sobre elas.** (Grifo nosso) [85]

Segundo o autor, "parece provável" que estas musicalidades existiam, mas sobre elas *"nada sabemos"*, afirmação que buscamos contradizer com este trabalho. Da mesma maneira, apesar de ter baseado parte de suas considerações sobre o paradigma do Estácio, nos trabalhos anteriores de Mukuna e Kubik, dois importantes etnomusicólogos estrangeiros que discutiram em suas pesquisas a relação histórica entre as musicalidades da África Central e do Brasil, Sandroni afirma na conclusão de seu trabalho:

> (...) **dediquei especial atenção a traços rítmicos de origem africana. Mas não me preocupei em fazer remontar determinadas fórmulas a uma ou outra etnia ou região da África.** Em vez disso, mostrei que os dois paradigmas – o do *tresillo* e o do Estácio – podem ser descritos satisfatoriamente através do conceito de "imparidade

---

[84] Os livros de Nei Lopes são nesse sentido uma grande exceção, especialmente *Partido-alto: Samba de bamba*, onde o autor, por meio de uma extensa análise das letras de sambas, faz uma impressionante cartografia das musicalidades afro-brasileiras, especialmente daquelas do sudeste, que fundamentaram a constituição do cancioneiro do samba carioca e de suas formas tradicionais de composição do texto cancional, principalmente no gênero de improviso, denominado tradicionalmente como "Partido-Alto". Cf. LOPES, Nei. *Partido-alto:* Samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2008. A análise de José Ramos Tinhorão sobre o processo de formação do samba urbano no Rio de Janeiro também poderia ser citada neste sentido. Ver, dentre outras passagens: TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 305.

[85] SANDRONI, op cit, 2001, p. 141.

> rítmica", conceito criado no quadro da pesquisa sobre música africana. **O que interessa é constatar assim que *em momentos e circunstâncias diferentes, dois tipos de imparidade rítmica são escolhidos no seio do patrimônio musical afro-brasileiro para funcionar como signos identitários num novo contexto – o da música popular.*** (Grifo nosso)[86]

Como vemos pelo fragmento, não interessou ao pesquisador *"fazer remontar determinadas fórmulas a uma ou outra etnia ou região da África",* o que lhe interessou foi entender como "*em momentos e circunstâncias diferentes"* elementos "*do patrimônio musical afro-brasileiro"* puderam ser escolhidos *"para funcionar como signos identitários num novo contexto – o da música popular".* Além das fórmulas rítmicas, o mesmo poderia ser dito sobre a análise deste pesquisador no tocante a história dos instrumentos musicais e dos demais elementos de matriz africana ou afro-brasileira que foram ao longo do tempo "assimilados" nas práticas culturais do samba urbano do Rio de Janeiro. Sua análise do processo de formação do chamado "samba do Estácio" continua limitada, portanto, assim como a de Vianna a quem nos referimos na introdução, por sua circunscrição ao processo de formação da música popular e da indústria cultural no Brasil, nos limites do que o autor denominou como "cultura oficial".[87] Como se o estudo e problematização da história dos processos de estruturação social interna das musicalidades afro-brasileiras, a partir também de suas matrizes culturais africanas, não fosse importante para a compreensão dos critérios usados nestes processos sociais de seleção, referidos pelo autor, que ao longo do tempo colheram "*no seio do patrimônio musical afro-brasileiro"* estes elementos que funcionaram na nascente música popular *"como signos identitários".* Como veremos a seguir, esta escolha fez com que o próprio autor também tivesse que lidar com algumas questões, apontando ele mesmo como resposta este recalque histórico a que nos referimos antes, só que agora atribuído mais amplamente ao comportamento da própria sociedade brasileira. Na conclusão de seu livro, ao discutir porquê somente no inicio da década de 1930 o "paradigma (rítmico) do Estácio" ingressou no registros do mercado fonográficos Sandroni afirma que:

> **O tráfico de escravos acabou, no Brasil, no meio do século XIX. Ver no paradigma do Estácio um traço de origem africana implica, pois supor que ele existisse já no país bem antes de 1930 – mas, por assim dizer, em estado latente, ou seja, à margem dos registros da cultura oficial.** Em apoio a esta hipótese, vem o fato de

---

86 SANDRONI, op cit, 2001, p. 221.

87 VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2007.

> que podemos encontrar o mesmo modelo rítmico em certas áreas da música afro-brasileira de tradição oral. Um levantamento que está longe de ser exaustivo permitiu encontrá-lo, por exemplo, em gravações de samba-de-viola feitas na Bahia, e numa modalidade de candomblé de Angola praticado no Rio de Janeiro.
>
> Se aceitarmos então a hipótese de que o modelo rítmico em questão já era praticado na música afro-brasileira antes de 1930, (...) por que ele demorou tanto a fazer sua aparição na música escrita e gravada, se o *tresillo* já tinha aberto o caminho neste domínio desde o século anterior?
>
> (...) penso que o segundo paradigma demorou mais a "pular a fronteira" (por assim dizer) que separa música folclórica de música popular, por ser muito mais contramétrico que o outro. **Esta forte contrametricidade o submeteu a uma espécie de recalcamento operando a diversos níveis: cognitivo, pois o ouvido tende a rejeitar ou reinterpretar informações excessivamente diferentes dos padrões habituais numa cultura musical dada; social, pois sua "diferença excessiva" remetia a seus portadores – os negros, escravos até 1888, marginalizados desde então – no que possuem de irredutível, de desconhecido, de incontrolável.**
>
> **Finalmente, o ritmo em questão foi submetido também, ao que poderíamos chamar de recalcamento estético,** pois mostrando sua maneira demasiado gritante a marca de "música de negros", ele fazia-se atribuir a mesma inferioridade atribuída a seus portadores. **De todas essas "atribuições" há inúmeros exemplos na literatura. Eles são manifestações verbais do recalque da musica afro-brasileira, assim como a ausência de registros de ritmos "demasiado" contramétricos antes de 1930 é manifestação musical do mesmo recalque.** (Grifo nosso) [88]

Apesar de concordamos com a argumentação acima de Sandroni sobre a questão da contrametricidade rítmica do samba do Estácio e o recalcamento estético que ele teve que obliterar em todos os níveis para de fato ingressar no mercado da música popular, chamamos atenção para esta perspectiva, a nosso ver, tributária do paradigma "folclórico", que ainda enxerga a cultura negra tradicional como algo que permanece *"em estado latente"* (quase "a-histórico") até finalmente entrar subalternamente nos meios *"da cultura oficial"* mediada pelas classes dominantes. Ou seja, ainda que concordemos com o sentido geral da análise de Sandroni sobre a passagem *"de um samba a outro"* no tocante a formação da música popular urbana e a nascente indústria fonográfica, acreditamos que o autor perde a oportunidade de também entender as contradições internas deste processo por justamente negar-se a possibilidade de investigar sobre quais aspectos das culturas musicais afro-brasileiras ele também se baseou.

---

[88] SANDRONI, op cit, 2001, p. 141.

É chegada então à hora de voltarmos à crônica de Vagalume do inicio de nossa discussão. Como se desprende do fragmento, ela é antes de tudo uma homenagem a figura de "Tio Faustino" que, como afirma o autor em outro trecho da mesma crônica, era *"um dos maiores vultos da religião africana (...) no Rio, que o diga, o maestro J. Thomaz e (...) Pixinguinha (...) reforçado pelo Donga".*[89] Ele era, portanto, uma liderança musical e religiosa da comunidade baiano-carioca, da chamada Cidade Nova ou "Pequena África", local de onde, segundo os autores, desde o final do século XIX, provinham, de festas como a da famosa casa da Tia Ciata, os artistas de maior destaque no incipiente mercado musical da capital do país.[90] Neste contexto Tio Faustino era também um dos percussionistas do famoso grupo dos Oito Batutas liderado por Pixinguinha e Donga. Segundo Cazes:

> É nas gravações orquestrais dirigidas por Pixinguinha que a percussão aparece pela primeira vez com destaque. Os instrumentos usados eram, além do pandeiro, prato e faca, caixa clara, caixeta e reco-reco. Havia ainda um som de tambor mais grave não muito identificável aos ouvidos atuais. Esse tambor era o omelê, tocado pelo baiano Faustino da Conceição, o Tio Faustino. Tocado sobre um tripé, o omelê funcionava fazendo uma marcação variada, algo como os tam-tans fazem no samba atual.[91]

O tema principal da crônica de Vagalume é a invenção do "omelê" de Tio Faustino, instrumento "novo" que, segundo o autor, seria um aperfeiçoamento do "velho" "batá" africano e que seria por certo "a condenação da cuíca" no samba. De fato, ao nosso juízo, Vagalume estava parcialmente errado em sua profecia: afinal, a cuíca, ou o atual tambor de fricção assim denominado, ainda permanece em corrente uso entre nós; já o omelê desapareceu nos tempos da história e provavelmente hoje, infelizmente, poucos sambistas seriam capazes de ao menos descrevê-lo. Antes de discutir, o significado íntimo da profecia de Vagalume sobre o final "trágico" da cuíca, fundamental para a nossa argumentação aqui, vejamos ainda o que mais nos revelam os jornais da época sobre o omelê de Tio Faustino. Reportagem em o Globo publicada em

---

89 Ver Anexo II.

90 MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

91 Segundo Cazes*: "Das várias gravações em que detectei a presença do omelê, a que mostra mais o som do instrumento é a de Mario Reis cantando o samba "Filosofia", de Noel Rosa e André Filho*". CAZES, Henrique. *Choro, do quintal ao Municipal.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998, p. 78.

16 de Janeiro de 1933, mesmo ano da publicação do livro de Vagalume, anunciava uma queixa de Tio Faustino:

> "O "omelê" que Tio Faustino inventou" -
>
> O conhecido compositor de saber veio a esta redação fazer uma queixa.
>
> Faustino Pinheiro da Conceição, conhecido nos meios de musica popular por "Tio Faustino", **é autor de vários sambas e também, de alguns instrumentos musicais, por sinal, muito curiosos.**
>
> **Nascido na Bahia, de descendência africana, Tio Faustino, com habilidade admirável, conseguiu modificar certos instrumentos africanos dando-lhes outro aspecto e sonoridades diversas, que melhor se combinam com os demais instrumentos componentes das orquestras de hoje.**
>
> Aparentemente, assim, "afoché", "agogô" e "omelê", que alcançaram grande sucesso, tanto que fazem parte de quase todos os conjuntos de música regional. Esses instrumentos foram devidamente registrados na repartição competente, de modo a salvaguardar os interesses do seu inventor, e estão sendo usados apenas na orquestra da Guarda Velha.
>
> **Sucede, porém, que alguém aproveitou de um dos inventos de Tio Faustino – o "omelê" mandou fazer esse instrumento e dele se está utilizando e tirando proventos, com prejuízo sensível para o verdadeiro inventor.**
>
> Foi do que se veio queixar nesta redação Tio Faustino, que nos mostrou o curioso instrumento de sua invenção. (Grifo nosso) [92]

Fig. 13: ***"Tio Faustino e o instrumento de sua invenção, a que denominou omelê".*** **(legenda original da foto)**

[92] Jornal o Globo, 16 de Janeiro de 1933, Matutina, Geral, página 6.

Como se desprende do texto da reportagem e também da crônica de Vagalume, segundo os autores, Tio Faustino, de *"descendência africana",* "com habilidade admirável", havia conseguido *"modificar certos instrumentos africanos dando-lhes outro aspecto e sonoridades diversas que melhor"* se combinavam *"com os demais instrumentos componentes das orquestras"*. E neste sentido que Vagalume argumenta que o omelê: *"é bonito e vistoso, pois, é todo niquelado, sendo a sua afinação feita por meio de chaves, como a caixa moderna",* descrição organlógica que de fato se confirma pela fotografia publicada no jornal (Fig. 13). Omelê seria então o contrário do batá africano que *"é um instrumento feio para ser apresentado em público num conjunto de salão e tem um grande inconveniente: não afina nos dias chuvosos ou lugares úmidos (como a cuíca), por muito que procurem esquentar a pele, porque a corda cede facilmente, havendo o retraimento do couro".* Tio Faustino se queixava à redação do jornal por que estaria então sendo prejudicado por outros músicos que estavam usurpando de sua "invenção". No entanto, exatamente um mês depois da reportagem, em 16 de Fevereiro de 1933, a mesma coluna de o Globo, publicaria uma carta de Oswaldo Vasques, o famoso Baiaco, sambista do Estácio, autor do clássico samba "Arrasta a sandália", a respeito do *"incidente em que se viu envolvido com Tio Faustino":*

> "Oswaldo Vasques escreve ao Tio Faustino" -
>
> Exmo. Sr. redator:
>
> O nome de Tio Faustino apareceu, outro dia, nos jornais com a assinatura de declarações que muito me surpreenderam. Disse o Tio Faustino em sua carta aberta, que o instrumento omelê era um invento seu, e que, portanto, eu, Oswaldo Vasques ou outro qualquer, sem a sua licença não poderia usar o omelê. **Creio que se a alguém eu tivesse de pedir licença para usar o omelê ou outro instrumento, não seria ao Tio Faustino. Ninguém ignora que o omelê veio da África. Só isso, também, se sabe. Dizer o nome do inventor do omelê é impossível. Quem viu "*Melodia Cubana*," deve ter observado em algumas cenas em que surge a rumba, o uso do omelê,** que Tio Faustino diz ser de sua lavra. Creio desnecessário continuar. Ninguém poderá levar a sério as declarações do Tio Faustino, "ex-quase" inventor do omelê.
>
> Respeitosamente
>
> Oswaldo Vasques. (Grifo nosso) [93]

[93] Jornal o Globo, 16 de Fevereiro de 1933, Matutina, Geral, página 6.

Os dois documentos vistos em perspectiva revelam o tipo de clivagem que permeava os desafios enfrentados por estes músicos que viviam no seu cotidiano as inúmeras contradições da transição social do universo da música popular tradicional para o da música popular, do "samba de roda" ao "samba de orquestra" produto da sociedade do espetáculo. Não se trata, pois de assumir algum dos dois lados, como mais legítimo ou original em detrimento do outro, nem tão pouco, de buscar nos respectivos documentos "provas" que legitimem algum tipo de discurso de "verdade" ou "origem". O que importa, aqui, é compreender a maneira pela qual historicamente estes indivíduos leram as contradições da sua realidade e deram respostas próprias aos desafios enfrentados.

Respondendo aos desafios impostos pela inserção dos elementos tradicionais das culturais musicais afro-brasileiras em espaços até então impenetráveis como os "dos salões", Tio Faustino teve que, ao mesmo tempo, lidar com questões do recalcamento estético, anteriormente citado por Sandroni, impostas a organologia do instrumento no tocante a sua aparência física, como também os desafios sonoros representados pelas novas necessidades de controle de afinação, timbre, etc. decorrente do uso destes instrumentos em gravações fonográficas e em espetáculos musicais, estando inseridos em outros tipos de estrutura orquestral. Daí a necessidade de Tio Faustino de buscar uma aparência industrializada para seu instrumento "artesanal", que uma vez "niquelado" e "afinado por chaves", se tornava "vistoso" "como uma caixa moderna", tendo ainda o grande diferencial tecnológico der ser afinado ao gosto do músico, independente de fatores externos prejudiciais aos tambores tradicionais, como a umidade. É provável também que esta referência a "caixa moderna", seja uma menção ao instrumento homônimo da bateria de norte-americana de jazz, gênero musical que já era visto no Brasil, pelo menos desde a década de 1920, como um paradigma de modernidade estética, apesar também do recalque nacionalista do período. Neste sentido, Tio Faustino é sim o inventor de instrumento "novo", como provavelmente foram também os que fizeram as primeiras cuícas agudas afinadas por chaves, ou o primeiro "surdo" de marcação, segundo as fontes, inovação criada por Bide, Alcebíades Barcelos, a partir de uma lata de querosene ou mantega, como já discutimos na introdução, a partir da entrevista de Bide realizada pro Sérgio Cabral.. É por isto que Tio Faustino, que há muito já estava inserido na nascente indústria cultural, reivindicava no mercado, a partir da lógica do direito autoral, seu direito adquirido enquanto inventor dos ditos instrumentos.

Figura 14: O grande músico e artista plástico Heitor dos Prazeres comanda um espetáculo musical tocando no um belo exemplar do omelê pintado por ele mesmo. Interessante também o fato de ser possível ver na fotografia, dentre os instrumentos da orquestra no palco, no segundo plano, uma parte de uma bateria de jazz (lado direito de Heitor) e o que parece ser um tímpano de orquestra que provavelmente ali também está compondo o conjunto da referida bateria (lado esquerdo). (Acervo Barão do Pandeiro).

Por outro lado, é também absolutamente compreensível que outros sujeitos sociais, como Osvaldo Vasques, que também compartilhassem em sua origem das mesmas matrizes culturais, não enxergassem nas inovações técnicas aplicadas por Tio Faustino ao omelê e aos demais instrumentos, qualquer coisa que justificasse algum tipo de direito social ou econômico exclusivo. Uma vez que, na concepção de Baiaco, o referido instrumento, por ser de origem africana, seria parte integrante do patrimônio cultural coletivo, não podendo de forma alguma ter inventor e muito menos proprietário. Neste mesmo sentido, a carta à redação de Vasques, é ainda muito significativa por mencionar também como justificativa ao argumento do autor a suposta existência do omelê em Cuba. Ou seja, neste caso, a inter-relação dos vários fenômenos da diáspora atlântica das musicalidades africanas, que permeiam também a história interna de batás, cuícas, omelês e etc., não só é percebida, como também apropriada pelo sujeito diásporico afro-americano para o enfrentamento da lógica do mercado capitalista. Interessante disto também é que, como veremos adiante, muito provavelmente ao mesmo tempo em que no Brasil a “puíta” era retirada de seu contexto da música “tradicional”, para ingressar “repaginada” na cena da música popular,

processo inverso acontecia com os batás que, documentados por Manuel Querino nas orquestras do Candomblé baiano de fins do século XIX. A não ser pela tentativa aparentemente "frustrada" do "Omelê" de Tio Faustino, estes instrumentos desapareceram da paisagem musical afro-brasileira, provavelmente nas primeiras décadas do século XX.[94] Por outro lado, por uma incrível coincidência histórica, simultaneamente ocorria em Cuba o processo praticamente inverso. Enquanto, o *Kinfuíti* ia pouco ao pouco desaparecendo das orquestras dos cabildos congos daquele país, ainda na década de 1930, o próprio Fernando Ortiz organizaria a primeira exibição pública de um trio de batás da santeria, que desde então não pararam mais de circular pela musica popular cubana, e hoje, a exemplo da cuíca no Brasil, são um símbolo da identidade musical daquele país.

Se lermos novamente o fragmento da crônica de Vagalume, quase que do fim para o início, refletindo sobre a cuíca, poderemos desprender ainda outros problemas em disputa nas musicalidades do período. A crônica é de 1933, considerando que segundo os autores, os três primeiros anos da década de trinta são os anos de apogeu da chamada "Turma do Estácio", que introduziu na indústria fonográfica o novo paradigma rítmico e estético para o samba urbano, chama atenção, à agência musical de Tio Faustino, que segundo esta historiografia seria um legítimo representante da "turma da guarda velha", ou seja, um representante do "modelo" de samba que supostamente teria sido superado no mercado fonográfico pelo "samba de sambar" do Estácio.[95] O que queremos dizer é que, no calor da hora, podemos observar nos três documentos que as coisas não estavam tão bem definidas sob o ponto de vista musical quanto o coerente modelo teórico de substituição de um paradigma rítmico por outro sugere. Muito pelo contrário, ficam claras as disputas que existiam entre os fazeres musicais de um lugar sócio-cultural pré-existente e a dificuldades destes em enfrentar ou ao menos conviver com as demandas

---

[94] "Aparentemente", porque também temos a suspeita de que o omelê possa ser o instrumento que originou o atual repique de anel do samba urbano contemporâneo. Instrumento imortalizado nos discos de samba do século XX, pela célebre performance do percussionista "Doutor". Como se observa, a partir das fotos, ao contrário dos batás africanos tradicionais, tanto o omelê como o repique de anel são bi-membranofones que tocados na vertical, usando tocar somente uma das peles e a lateral do instrumento.

[95] Ver o gráfico de produção musical em, FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio 1928 a 1931*. Rio de Janeiro: Ed. IMS, 2010, pag. 197. Outra discussão importante sobre a agência histórica inovadora de Tio Faustino, no âmbito do direito autoral, no interior dos processos de disputa simbólica e econômica no mercado musical do período, foi realizada por Hertzman. Cf. HERTZMAN, Marc Adam. *A BrazilianCounterweight- Music Intellectual Propertyand the African Diaspora in Rio de Janeiro*. New York: Cambridge University Press, Journal of Latin American Studies, vol. 41 part 4 November, 2009, p. .695-722.

das novas realidades sociais. Assim, segundo o autor naquele período a "cuíca", já não satisfazia nem condizia com "a harmonia do samba chulado", talvez por ser "feia" como o velho batá para exibições públicas em salões nobres ou pelo inconveniente técnico de também não poder ser afinada *"por meio de chaves, como a caixa moderna".* Ou seja, como dissemos, também no caso da cuíca, estas musicalidades tiveram que lidar com um novo lugar social de produção da cultura, onde o público não estaria flexionado a aceitar determinados padrões técnicos e estéticos que fugissem aos paradigmas culturais ocidentais.

Figura 15: Um conjunto de sambistas não identificados. Interessante é que além da cuíca, ao centro, que é tocada a moda antiga (sem uso da mão premindo a pele pelo lado de fora) o conjunto é acompanhado por "adufes" sextavados.

Por isto, do nosso ponto de vista é preciso primeiramente historicizar ainda mais o modelo teórico desenvolvido por Sandroni onde, segundo o autor, um samba "folclórico" caracterizado por um acompanhamento rítmico de "pandeiro, prato-e-faca e palmas" seria suplantado, por um supostamente novo samba "urbano", caracterizado "por cuíca, surdo e tamborim". Corre-se o sério risco de atualizar velhos problemas e miopias, como dissemos, rejuvenescendo recalques, uma vez que pode se correr o risco de substituir o "mito" de uma casa (a da Tia Ciata), por um largo (do Estácio), como centro de universos musicais e culturais díspares, quase que "antagônicos", só que distantes entre si no mundo real apenas por mil e quintos metros lineares. Sem falar nos sujeitos em trânsito entre os dois supostos "polos" como, por exemplo, Bucy Moreira,

neto de Tia Ciata e também integrante da chama "turma do Estácio". [96] Por outro lado, é preciso sim reconhecer a grande transformação do paradigma estético e rítmico do samba carioca introduzido, no interior da indústria cultural e da cultura de massa, primeiramente pelos sambistas do Estácio, e que por sua vez, ao longo do tempo, influenciaria toda a música popular posterior. O problema está quando projetamos isto para o passado anacronicamente ou pior silenciamos a historicidade das ambiguidades, disputas e continuidades no interior da história social da cultura das comunidades afro-cariocas daquele período.

Levando-se em conta tudo que apresentamos até aqui sobre a matriz africana das musicalidades afro-cariocas, podemos inferir ainda um pouco mais sobre a crônica de Vagalume, uma vez que ao afirmar que não condizia nem satisfazia com a "harmonia do samba chulado", Vagalume nos revela um duplo problema sobre a "cuíca". Se por um lado não condizia, era porque de alguma maneira destoava da organologia do restante supostamente "harmônico" do conjunto de samba, por outro lado se não "satisfazia" é porque a velha "cuíca" ou "puíta" já não era provavelmente capaz de responder as novas demandas estéticas do "samba chulado". Mas o que então seria este "samba chulado"? Porque do ponto de vista musical a "cuíca" destoava e quais seriam então as novas demandas "harmônicas" do samba do período? É interessante notar como Vagalume, já dito um dos filhos da comunidade baiana do Rio de Janeiro, mobiliza determinadas categorias de sua tradição de origem para explicar novas realidades culturais. Na tradição do samba de roda do recôncavo baiano, não existe propriamente um "samba chulado", existe, porém, o "samba chula", que é grosso modo, tradicionalmente o gênero instrumental do samba de roda, onde a performance técnica e solística dos músicos é elevada ao máximo para a plena fruição física e estética dos dançarinos e da assistência.[97] O que seria então o "samba chulado", descrito por Vagalume no Rio de Janeiro? Podemos inferir como hipótese que seria talvez uma leitura do novo modo de se fazer samba que surgia naquele período do Rio de Janeiro, norteado pelo chamado "Paradigma (rítmico) do Estácio", pautada, no entanto, por uma visão baseada nos

---

96 CABRAL, Op Cit., 1974, p. 90.

97 Segundo Lopes: *"Samba-chulado: Espécie de samba baiano da região do médio São Francisco, de melodia mais complexa e extensa que o samba de roda comum no qual se entremeiam, ao sabor do entusiasmo da função, versos da tradição popular. O mesmo que samba-de-chula, chula-raiada, ou samba-raiado."* LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003, 18.

"velhos" modelos de samba fornecidos pela tradição afro-baiana.[98] Basta para isso dizer que após a década de trinta, a própria "Turma da Guarda Velha" alterou o paradigma rítmico de alguns de seus sambas-maxixes, como apontou Sandroni, nas duas versões de Pelo Telefone, gravadas pelo próprio Donga, e principalmente, alterando dali em diante, o paradigma rítmico de suas novas composições instrumentais (choros).

No trecho seguinte da crônica Vagalume nos revela qual seria então a solução para o problema "harmônico" do samba: "O *Omelê-brasileiro*, substitui perfeitamente o tambôr, a caixa-surda, o bombo, o tamborim, a cuica e o tabaque." Do trecho em questão, já discutido, mais do que a previsão equivocada do autor, podemos perceber que quase todos os possíveis concorrentes do "omelê" citados, dentre eles a própria cuíca (ou puíta), eram instrumentos muito graves, a exceção fica apenas por conta do tamborim que era, e é, instrumento agudo. Podemos inferir então a partir do trecho que a grande questão de afirmação sócio-musical do uso do surdo (no documento, "caixa-surda") como a nova referência de marcação grave do compasso binário do samba carioca, que teria sido inventado antes disso, como já apontamos, por Bide no Estácio para a bateria da Deixa Falar, era algo ainda em aberto em 1933, e não algo prontamente aceito e sem "concorrências" organológicas como faz supor o modelo de transição paradigmático defendido por Sandroni. Por sua vez essa possibilidade só existiu porque os novos modelos estéticos- musicais do samba urbano carioca, negociados durante sua inserção na indústria musical e na cultura de massa, não permitiam mais a aplicação do modelo quase geral da "puíta", nas culturas musicais afro-brasileira de matriz centro-africana, como a grande referência de tempo das orquestras, caracterizada por suas notas cíclicas (em *ostinato)*, mais ou menos longas, sempre de timbres graves.[99] Temos por hipótese que foi justamente esta "saída" da puíta de sua função musical tradicional, no novo contexto do samba urbano, que criou nos conjuntos um enorme vazio na função

---

[98] Refiro-me novamente ao conceito criado por Carlos Sandroni, para explicar as mudanças de padrão rítmico impostas ao samba carioca, num período curto entre o final da década de 1920 e o inicio da década de 1930, pela chamada "Turma do Estácio": Ismael Silva, Bidê, Brancura, Baiaco, Marçal, entre outros. SANDRONI, Carlos. Feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar/ Ed. UFRJ, 2001.

[99] Durante nossa pesquisa, o único autor que localizamos que percebeu esta transformação timbrística da cuíca, acenada pelo fragmento de Vagalume, foi Henrique Cazes: *"É bom lembrar que nesse tempo a cuíca era um instrumento de marcação e não de comentários como hoje. Afinada mais grave, ela fazia um papel de sustentação rítmica, com um pulso contante"*. No entanto, em outro livro, Nei Lopes, também aponta este fenômeno, sem citar Vagalume, quando analisa a história da cuíca. Cf. CAZES, op cit., p.79; e LOPES, Nei. *Op. Cit.* 2003.

primordial de referência dos graves de marcação. Por isto a necessidade de se escolher entre *"o omelê, o tambôr, a caixa-surda, o bombo, (...) e o tabaque"*, aquele que (no "novo" samba) ocuparia o lugar da cuíca, que *"já não satisfaz(ia) e nem condiz(ia) com a harmonia do samba"*. Neste ponto a percepção de Vagalume estava correta; ele apenas errou o vencedor da disputa, que hoje sabemos, ao invés do omelê, seria o surdo (ou "caixa-surda") de Bide. Por sua vez, está claro que este processo também não representou a condenação da "cuíca" como profetizou Vagalume, na verdade, dele surgiu um novo instrumento, a "cuíca" brasileira contemporânea. Plenamente adaptada tanto do ponto de vista técnico quanto do ponto de vista estético e simbólico às demandas e desafios deste novo samba urbano carioca.

Em primeiro lugar, do ponto de vista de sua estrutura organológica, o desenvolvimento do nó do couro ainda molhado (o chamado "nó de porco"), diretamente na ponta da fina haste de fricção (o chamado "gambito") possibilitou uma sensibilidade, amplitude das notas e precisão na resposta sonora jamais imaginada em qualquer outro tambor de fricção africano ou da diáspora.[100] Isto só foi possível porque gradativamente o instrumento diminui de tamanho, alterando também sua tipologia construtiva (respectivamente: madeira maciça/ barrica/ lata) de maneira a atingir os novos objetivos sonoros (timbres agudos e ou metálicos, "tecnicamente" controlados) e uma estética menos "primitiva" de fixação do couro sob o ponto de vista técnico-estético da luthieria de matriz européia, além é claro do gradativo "aperfeiçoamento" dos mecanismos de afinação (afinação fixa – "com fogo" / móvel – com chaves metálicas). Vejamos o que nos informa sobre este processo de transição, da puíta para a cuíca, Nilton Marçal, mais conhecido como Mestre Marçal, um dos mais importantes cuiqueiros e percussionistas de toda a história do samba carioca, em entrevista a Sérgio Cabral:

> S.B. - Foi teu pai (Armando Marçal) quem te encaminhou para esse negocio de ritmo?
>
> M. -Meu coroa era profissional de ritmo, mas nunca me levou para trabalhar. Ele me levava era para escola de samba. Com sete anos de idade eu já desfilava na bateria de Recreio de Ramos tocando o meu tamborim. Para o meio profissional só fui depois da morte dele.
>
> Quem me levou foi o Bide, o parceiro do meu pai.

---

[100] Ainda que seja certo que a tecnologia do nó da haste diretamente no couro já existisse na África (Fig. 1) e existisse também em Cuba (Fig. 10), é a fabricação de modelos de tambores de fricção de corpos muito pequenos com hastes de bambu finas e frágeis, que possibilita o sofisticado controle das notas e das afinações que os percussionistas cariocas iriam gradativamente desenvolver e aperfeiçoar, principalmente, a partir da década de 40.

> **S.B. - Mas o velho Marçal não te deu nem um instrumento?**
>
> **M. -Ah! Uma cuíca, quando eu fiz sete anos de idade.** Ele era lustrador de profissão. **Então, pegou barrica de madeira,** ele mesmo passou verniz**. Naquela época a cuíca ainda era encourada com tachinha. Esticava a pele e ia colocando tachinhas. E a vareta não era como a de hoje, não. Furava-se a pele com alfinete quente, pregava-se uma arruela de couro por cima e por baixo da pele e amarrava o bambu com arame. Aquilo tinha pouca duração porque o próprio arame ia cortando a pele. Ou então o arame partia. Depois apareceram as cuícas como essas de hoje que só arrebentam mesmo quando a pele arrebenta.** (Grifo nosso) [101]

Em segundo lugar, pra além da questão organológica, é preciso novamente lembrar que as transformações materiais são interdependentes das transformações imateriais das culturas. Pra lidar com todas as novas contingências deste "novo" samba, as comunidades afro-cariocas viram-se obrigadas a reelaborar seus significados simbólicos (religiosos, epistemológicos) e estéticos (saberes/fazeres) pra negociar com o imaginário musical ocidental, no interior destas novas práticas hibridas, possíveis ganhos com continuidades de práticas profundas ou emancipação de outras. Neste sentido, se por um lado a transformação organológica da puíta em cuíca significou a perda do significado simbólico religioso do instrumento (voz dos mortos/ animais), por outro lado, significou também em termos de performance, uma recuperação da característica solística e melódica do instrumento em algumas das culturas musicais centro-africanas, que havia sido perdida no interior das contingências impostas pelo tráfico e pelo escravismo. Claro que agora também essa característica de solo passa a ser exercida dentro de um paradigma europeu clássico de timbres, onde, desde a reforma gregoriana, os instrumentos solistas das orquestras de câmara são majoritariamente os agudos e quase nunca os graves.

---

[101] O Globo, Sexta-feira, 20.04.1979, p. 35. Agradeço aqui a Paulinho Bicolor, cuiqueiro profissional e grande pesquisador da história das técnicas e sonoridades da cuíca, meu companheiro de jornada, pela indicação desta reportagem e pelas visões instigantes sobre as transformações históricas da cuíca ao longo do século XX.

Figura 16: Embaixada do Samba Carioca em visita a São Paulo (1939). No primeiro plano: ao centro, Francisco Alves, sentado no chão, a esquerda, Heitor dos Prazeres. Sentado Marçal e Tibelo (Tamborins), Bide (Omelê), Lorenço, da Recreio de Ramos (Afoxê), Iôiô (Cuíca) e Lázaro (Pandeiro). No fundo de chapéu claro, Carmen Costa (Acervo Barão do Pandeiro)

Ao contrário do que apontou Sandroni, acreditamos que a principal transformação sonora durante o processo de transição organológica da puíta para a cuíca tenha ocorrido, pelo menos no âmbito da indústria cultural, por volta da metade da década de trinta, entre os anos de 36 e 39, e não antes, como sugere o exercício de escuta a seguir que fizemos a partir da pesquisa por amostragem de fonogramas em 78rpm do acervo digitalizado do Instituto Moreira Salles. Não obstante, o uso de um termo no lugar do outro para nomear o "novo" instrumento parece ter se consagrado especialmente, a partir de 1934; pelo menos isto é o que se apreende da pesquisa nas reportagens dos jornais, pois até 1933 a maioria absoluta das reportagens que citam os instrumentos musicais do "samba do morro" se referem "às puítas". A partir de 1934, este número de referências cai profundamente, sendo que a última que encontramos é do ano de 1938. No caso da palavra "cuíca", até 1935, só encontramos referências nos jornais em duas entrevistas com compositores brancos do chamado "samba da cidade", uma com Noel Rosa e a outra (abaixo), com Jonjoca, compositor que também era parceiro de Noel e de Francisco Alves.[102] Nas suas entrelinhas esta entrevista revela

[102] Na referida entrevista, ao ser perguntado se já existiriam instrumentos musicais próprios ao samba, Noel Rosa responde: *"Alguns, mas não todos. E apareceram agora, não se achando ainda popularizados.* ***A cuíca que ronca. O tamborim repicando em torno do "centro" que faz a barrica. O omelê que floreia dentro de mil variedades de ritmo****. O afochê. São todos instrumentos destinados a embelezar o ritmo. Não há samba sem ritmo (****uns dizem "cad6encia" outros dizem "batida****"). O certo, porém é que o samba foi inspirado no pisar da morena carioca."* (Grifo nosso). Vemos que a cuíca citada por Noel na entrevista faz a

também algumas das importantes contradições sociais do samba urbano, no tocante, aos lugares ocupados na indústria e no mercado cultural da época por músicos de diferentes etnias, culturas e classes sociais.

> **Só o malandro pode fazer samba?**
>
> Ele fez com a cabeça que não. **Qualquer um pode fazer samba. A questão é a inspiração vir.** Às vezes faz bem um desgosto, uma tristeza, um abandono.
>
> **-Eu fico com o espírito de malandro quando faço samba. Convenço-me que estou no morro, rodeado de ruídos de batuque, de cuíca de mão, que brinca na palheta, ou que bate na lata de querosene; vejo-me entre casas de zinco e mulheres morenas que cantam numa só voz**; **sinto-me longe da cidade, num outro mundo que cheira a querosene e a fumaça de carvão**. Então fico como se fosse um malandro legítimo. Canto o abandono de uma mulher que nem conheço e cujo nome varia, **ou então falo da batucada lá de cima. Malandro é malandro mesmo e**, **sobre eles nós levamos a vantagem de termos a faculdade de adaptação.** (Grifos nossos) [103]

Desde 1935, a "nova" palavra, no entanto, parece ter se imposto como o nome definitivo do tambor de fricção no âmbito do samba urbano carioca. Talvez o principal motivo desta difusão do termo seja o fato desta palavra ser, desde sua aparição em disco no final da década de 1920, absolutamente hegemônica no âmbito das letras dos sambas editados em fonogramas. Durante toda a pesquisa não encontramos um único samba gravado no período que faça menção em sua letra a "puíta". Isto não quer dizer, como veremos a seguir, a partir da análise da escuta das gravações, que neste momento de transição de um instrumento ao outro, o uso social, o sentido musical e o significado imediato das duas palavras não estivessem se intercambiando em permanente negociação de sentidos também na indústria fonográfica.

> **TENTAÇÃO DO SAMBA**
>
> **(Getúlio Marinho / João Bastos Filho, 1933)**
>
> Você [sic] do samba no meu barracão? / Tem flauta, tem cavaquinho, tem pandeiro e violão / **A cuíca num cantinho só fazendo a marcação** / as cabrochas requebrando, rodando que só pião / Por isso dizem que o pagode lá é bom / [...]/ Vem gente de muito longe, que é

---

marcação do conjunto, enquanto seu papel futuro de solista ainda é ocupado pelo Omelê de Tio Faustino. O Debate, Belo Horizonte, 9 de Março de 1935. Citado em: MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa – Uma Biografia*. Brasília: Ed. UNB, 1990, p. 357

[103] Entrevista Jonjoca – Jornal o Globo - 30 de Novembro de 1932, Matutina, Geral, página 6.

> mesmo uma tentação / até um grande devoto se esqueceu da devoção / Depois muito arrependido foi ao altar pedir perdão / Vejam se o samba não é mesmo tentação? / [...] / Samba velho, samba moço, samba mulher e criança, samba o frade e a badessa / Tudo corre pra festança / Samba patos e marrecos / No barracão tudo dança / No meu pagode tudo dança e não se cansa. (Grifo nosso) [104]

Quando observamos as letras dos sambas gravados que falam da cuíca, até a década de 1930, como este de Getúlio Marinho e João Bastos Filho, esta alusão, a cuíca *"só fazendo a marcação",* é uma imagem recorrente. No entanto, este uso ou função musical do instrumento como "de marcação" difere completamente daquele atualmente consagrado ao instrumento no samba urbano, uma vez que, hoje, esta função de marcação é desempenhada por instrumentos graves como o surdo ou mais recentemente o tantã. Como já dissemos, a partir da leitura das fontes, temos por hipótese que na década de 1930, quando da passagem do uso das puítas para as cuícas, o timbre, a técnica e a função musical do instrumento sofreram uma rápida e profunda transformação. Para entender como isto de fato se deu, decidimos buscar as mais antigas gravações fonográficas comerciais do Brasil que registrassem alguma referência em letra ou música de puítas ou cuícas. Para isso, optamos então por investigar por meio do exercício da escuta técnica os fonogramas do acervo de discos de 78rpm do Instituto Moreira Salles, o maior deste tipo no país. Como um critério simples de busca, optamos por procurar a palavra "cuíca" em todos os marcadores oferecidos pelo próprio buscador do banco de dados digital da instituição disponível gratuitamente na internet.. Acreditávamos então que provavelmente ao conter a palavra "cuíca" no título da canção, seria dada uma ênfase especial ao instrumento nos arranjos por parte dos arranjadores, o que se provou muito acertado ao longo da pesquisa. Analisemos então os referidos exemplos musicais. [105]

A primeira gravação desta coleção de amostras que montamos a partir dos descritores do banco de dados do IMS, e que tem no seu título a palavra "cuíca", é o samba caipira de Raul Torres, "A cuíca tá roncando" de 1934. O propósito aqui não é

---

[104] *Tentação do samba*. João Bastos Filho e Getúlio Marinho "Amor" - Intérprete: Patrício Teixeira. Acompanhamento: Pixinguinha e Grupo da Guarda Velha. Gênero musical: Samba do partido alto. Data de Gravação: 00/1933. Data de Lançamento: 00/1933. Gravadora: Victor. Número do Álbum: 33633. Lado: A.

[105] Agradeço aqui imensamente a ajuda do meu grande amigo e colega de profissão Lucas Brogiolo, percussionista e pesquisador das musicalidades populares do Brasil, que me auxiliou muito na árdua tarefa de escuta e transcrição destes documentos sonoros oferecendo sempre instigantes opiniões a respeito das técnicas utilizadas por estes percussionistas do passado.

restringir a análise somente a gravações do samba urbano; nosso objetivo é entender de que maneira os tambores de fricção estavam se inserindo no âmbito da indústria cultural a partir da década de 1930. Fizemos essa opção, por acreditarmos que o significado identitário / musical da "cuíca" estava sendo também negociado de maneira mais ampla na fonografia de um modo geral, uma vez que as próprias sonoridades que caracterizavam os gêneros populares eram, na época, muito mais fluidas do que são hoje. O músico paulista Raul Torres é tido como um dos fundadores do que depois passou a ser considerado o gênero de música caipira; no entanto, nesta fase inicial da sua carreira o autor aventurou-se, como era normal para os artistas do período, em inúmeros gêneros, como emboladas, toadas e sambas rurais como este "A cuíca tá roncando". A "cuíca/puíta" nesta gravação parece estar propositalmente afinada junto ao "dó" do bordão violão. Ou seja, muito mais grave do que a faixa de afinação corrente para as cuícas hoje em dia. Ela vem fazendo a marcação grave apenas no segundo tempo do compasso, no refrão (Faixa 6 do disco). Transcrita aqui da seguinte maneira:

Além do tambor de fricção que faz a marcação, o preenchimento rítmico é feito por raspadores, provavelmente reco-recos, o que de fato nos aponta uma proximidade grande da sonoridade deste registro com as sonoridades sugeridas, por exemplo, pela descrição feita por Cornélio Pires, em "*Scenas e paizagens da Minha Terra (Musa Caipira)"* sobre o Cururu paulista, em 1921:

> **Cururú** – Dança em que tomam parte os poetas sertanejos, formando roda e cantando cada um por sua vez, atirando os seus desafios mútuos. **Os instrumentos usados são: a *puyta*, rouquenha, em forma de um pequeno barril, tendo o fundo de couro de cabra com uma varinha ao centro; a trepidação produzida com um pano molhado empalmado pelo executante produz o som, um verdadeiro ronco; o *réque-réque*, que é um gomo de bambu, de meio metro, dentado, em que o tocador passa compassadamente uma palheta do mesmo vegetal, seco; o *pandeiro*, os *adufes* e a celebre *viola.*** Os *cururureiros* cantam sem mostras de cansaço, desde o anoitecer até ao amanhecer. (Grifo Nosso) [106]

Do ponto de vista de seu conjunto orquestral, a sonoridade deste registro também poderia ser por inferência aproximada daquelas supostamente praticadas pelos grupos carnavalescos negros de São Paulo capital que, como sabemos, também

---

[106] PIRES, Cornelio. *Scenas e paizagens da Minha Terra (Musa Caipira).* São Paulo: Edição da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & C., 1921.

possuíam filiações históricas com os as sonoridades dos sambas rurais paulistas. A diferença, no entanto, é que em grupos como o Cordão da Barra Funda, o uso extensivo de bumbos e caixas provavelmente conferiam um peso muito maior aos graves do que o "recalque" da indústria fonográfica daquele período poderia permitir. Até por isso que, de fato, não existem gravações destas musicalidades. No entanto, se levarmos em conta referências indiretas a estas sonoridades, como nesta letra do importantíssimo sambista paulistano Henricão, poderemos desprender um pouco do sentido dos tambores de fricção no interior destas musicalidades afro-paulistanas.

> **BAMBAS DA BARRA FUNDA**
>
> **(Januário França e Henrique Filipe da Costa "Henricão", 1931)**
>
> **Vem ver o samba / Que é formado e batucado / Pelos bambas da Barra Funda / Oi tem macumba, tem canjerê /** Quem duvidar do que eu digo venham ver (oi, como é bom) / **Quando o samba enfeza** / **E começa o fervedor / Canta ao som da lira / Do pandeiro roncador / Fala o cavaco, fala a cuíca / E o chocalho marca / No compasso da barrica** / (oi, como é bom) / Dizem que a polícia / Com os bambas vão acabá / Isto é impossível / Vai dar muito que falá / Tenho diproma de bacharé / Não venha pra meu lado / Porque eu sou liso no pé. (Grifo nosso) [107]

Além desta letra, uma rara imagem do conjunto dos músicos do cordão da Barra Funda, pode ainda revelar outros aspectos da polissêmica formação instrumental destes grupos, como já dissemos, criados na encruzilhada da música popular tradicional e da nascente música popular, do rural e do urbano. O detalhe da fotografia revela ainda a permanência da técnica e função musical tradicional do tambor de fricção no interior destas "novas" musicalidades "urbanas" do período em São Paulo..

---

[107] *Bambas da Barra Funda*. França, Januário e Costa, Henrique Filipe "Henricão" - Intérprete: França, Januário e Costa, "Henricão" Acompanhamento: Grupo do Veneno. Gênero musical: Samba. Data de Lançamento: 11/1931. Gravadora: Columbia. Número do Álbum: 381112. Lado: B.

A. B.

Figura 17: A: O conjunto musical do cordão da Barra Funda, grandes bumbos, caixas, violas, sanfonas, triângulos, puíta e chocalhos. B: No detalhe da imagem, uma puíta. O modo de segurar o instrumento revela que o músico tocava do modo tradicional, tirando as notas apenas com a fricção da haste interna com a mão esquerda, sem premir de maneira nenhuma a pele com a direita, que serve apenas para sustentar o instrumento junto ao corpo.

Voltando nossa atenção novamente para a análise do papel musical da cuíca no samba urbano carioca na década de 1930, temos os versos de Noel Rosa, em "Triste Cuíca", um grande clássico do samba imortalizado por Aracy de Almeida, que são muito reveladores para se entender o timbre que o instrumento ainda tinha no samba daquele período.

> **TRISTE CUÍCA**
>
> **(Noel Rosa /Hervé Cordovil, 1935)**
>
> **Parecia um boi mugindo / Aquela triste cuíca / Tocada pelo Laurindo** / O gostoso da Zizica / Ele não deu à Zizica / A menor satisfação / E foi guardar a cuíca / Na casa da Conceição / **Diferente o samba fica / Sem ter a triste cuíca / Que gemia feito um boi** / A Zizica está sorrindo / Esconderam o Laurindo / Mas não se sabe onde foi. (Grifo nosso) [108]

De imediato, chama nossa atenção o primeiro verso onde Noel diz que a "triste" cuíca de Laurindo *"parecia um boi mugindo",* comparação que será ainda repetida no final da música (Faixa 7 do disco). Fica claro que se a cuíca de Laurindo *"gemia feito um boi"*, não poderia ter de maneira nenhuma o timbre aguda das cuícas atuais. De fato, esta associação entre o gemido do boi e o tambor de fricção não é criação de Noel; ela existe em tradições da cultura popular tradicional do nordeste do Brasil, bem como em

---

[108] *Triste cuíca*. Rosa, Noel e Cordovil, Hervé - Intérprete: Almeida, Arací de. Acompanhamento: Regional Benedito Lacerda. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 10/04/1935. Data de Lançamento: 05/1935. Gravadora: Victor. Número do Álbum: 33927. Lado: A.

Cuba. No caso cubano, o fato de ser uma ilha impediu que os centro-africanos associassem naquele país os seus tambores de fricção aos grandes felinos, como no Brasil, pois estes inexistiam naturalmente naquele ecossistema caribenho. Assim, na tradição do kinfuíti, o tambor de fricção passou a ser tradicionalmente associado também lá ao som do mugido dos bovinos.

O próximo exemplo é único, pois este fonograma além ter sido comercializado em disco, também foi usado como trilha para um número musical em um filme nacional. Trata-se da música "*Molha o Pano*", usada na trilha sonora do filme *"Alô, Alô, Carnaval"* lançado no mesmo ano do disco, em 1936. O interessante é que esta provavelmente seja a imagem mais antiga em movimento do uso da cuíca no samba carioca. Importante notar também que neste número musical, cantado por Aurora Mirada e acompanhando pelo famoso regional de Benedito Lacerda, a cuíca é tocada justamente por Bide, Alcebiades Barcelos, que como já dissemos, foi um dos protagonistas do grupo de sambistas do Estácio.[109] Quando observamos os movimentos da mão direita de Bide friccionando a haste dentro da cuíca, salta ao olhos a discrepância entre o som do instrumento no fonograma e os sons que ele devia estar efetivamente produzindo na performance filmada, o que sugere a possibilidade de que, ainda fora do registro fonográfico, a técnica musical do instrumento estivesse mais desenvolvida na direção de uma performance solística ou melódica do que aquilo que efetivamente foi registrado no fonograma. Apesar disso a função da cuíca no fonograma, no entanto, é ainda evidentemente de marcação, pois divide apenas com um pandeiro o acompanhamento rítmico do conjunto, que é formado também por flauta, cavaquinho, violão de seis e sete; ou seja, o modelo clássico do regional de choro.

MOLHA O PANO

(Getúlio Marinho "Amor" e Candido Vasconcelos, 1936)

Molha o pano / Pega na cuíca / Puxa certo e com cadência / E veja o samba como fica / Fui num pagode / **A família deu um não / Aqui não se quer cuíca / Porque não é barracão** / Fiquei sentida / Coragem, gritou meu mano / **Quem é rico paga orquestra / E quem é pobre molha o pano** / É um abuso / E por demais autoridade / Fazer pouco em quem é pobre / Só por ter felicidade / **Não fiz barulho /**

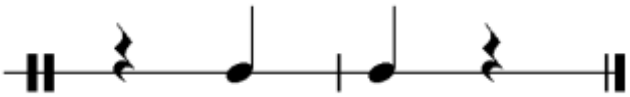
[109] A cena do filme com este número musical pode ser vista no seguinte link do youtube http://www.youtube.com/watch?v=fVidhHZfbrw Acessado em: 30/10/2014.

> **Porque me julgo decente / Tratei de molhar o pano / E gritei: "Vamos em frente!"** (Grifo nosso) [110]

Neste sentido da cuíca ainda como instrumento de marcação e não de solo, é revelador o verso *"puxa certo e com cadência",* ou seja, aparentemente o que mais caracterizava ainda naquele período a técnica musical do instrumento seria o ato de puxar (friccionando) a haste (ou "gambito") de fricção e não o ato de premir com a outra mão a membrana pelo lado de fora. Segundo a tradição, também é atribuído ao compositor Getúlio Marinho, conhecido como "Amor", o fato de ser este um exímio cuiqueiro, o que indicaria a influência de seu conhecimento da técnica musical do instrumento no momento de composição do texto musicado, junto a seu parceiro Candido Vasconcelos. Vejamos então, no fonograma, como a cuíca ainda é usada de maneira "simples", no papel de referência de marcação ou "cadência", como sugere a própria letra da canção (Faixa 8 do disco).

Durante a música:

Durante o solo:



Um segundo exemplo ainda mais ilustrativo neste sentido é a música "cuíca, pandeiro e tamborim", de autoria de Custódio Mesquita e registrada, também em 1936, por Carmem Miranda (Faixa 9 do disco).[111] Nesta gravação, a cuíca faz exatamente a mesma célula rítmica que posteriormente seria considerada a célula rítmica dos surdos (de base) das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Ou seja, uma marcação alternada entre agudo e grave, onde o agudo corresponde ao tempo um e o grave ao tempo dois, gerando o deslocamento tradicional da pulsação do samba carioca que, ao contrário do que faz a tradição musical ocidental, retira o tempo forte do primeiro tempo do compasso de maneira a gerar a famosa sensação de "suspensão" da pulsação, estudada

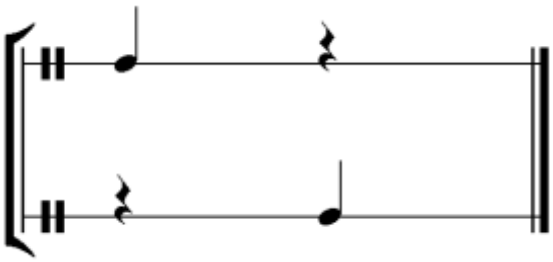
---

[110] *Molha o pano*. Getúlio Marinho "Amor" e Vasconcelos, Candido - Intérprete: Aurora Miranda. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 00/1935. Data de Lançamento: 00/1936. Gravadora: Odeon. Número do Álbum: 11320. Lado: A.

[111] *Cuíca, pandeiro, tamborim.* Mesquita, Custódio - Intérprete: Miranda, Carmen. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 00/1936. Data de Lançamento: 00/1936. Gravadora: Odeon. Número do Álbum: 11377. Lado: A.

por estudiosos, como Mário de Andrade, Edison Carneiro, Guerra Peixe, dentre outros. A diferença é que, nesta gravação de 1936, esta função de "surdo" ainda é feita por um instrumento de fricção, inclusive com a possibilidade que sejam também dois, afinados em timbres diferentes para fazer essa marcação em sistema de "pergunta e resposta". A transcrição da célula rítmica da marcação nesta música seria assim, caso fosse apenas uma cuíca:

Ou assim, se forem duas cuícas:



Estando ambas escritas em compasso de 2/4, na hipótese de duas cuícas, a primeira linha do segundo exemplo corresponderia a cuíca aguda e a segunda a cuíca grave. A hipótese de duas cuícas é reforçada pelo seguinte documento: reportagem sobre a história do instrumento intitulada "Cuíca para todos", publicada pela revista Veja em 17/11/71, trazia:

> "Burungudun" - **No próprio ambiente do samba, a cuíca passou por um período de adaptação. José Santiago da Silva, o "Ministro da Cuíca", 57 anos, profissional há 35, acompanhou as primeiras aparições do instrumento desprezado pelos ritmistas "por ser africano". Neto da célebre baiana "tia" Ciata** – em cuja casa, no Rio, teria nascido o samba -. Ministro começou a se interessar pela cuíca ouvindo Oliveira, do extinto Bloco Deixa Malhar, e Chico da Marcelina. **"Antes deles, e de "Nego Mina" – que criou uma puxada característica – a cuíca era apenas um barril grande com um pau grosso e poucos recursos de som." Ministro criou um estilo chamado por ele de "burugundum", "que saía fora do acompanhamento chato que os outros faziam". "Mas só me aperfeiçoei quando conheci o Raspa Cuia, um escurinho que tirava um som fino numa cuíca de tarraxa, graduada. Nasceu à dupla: Ministro nos graves e Raspa Cuia nos agudos.** Depois, sozinho, Ministro passou pelas várias fases do instrumento – entre elas a de grande sucesso, nas décadas de 40 e 50, quando, ao lado de Boca de Ouro, um dos maiores estilistas da cuíca, era o mais requisitado para gravações. Trabalhou em seis filmes, entre eles o inacabado "It's all True", de Orson Welles, e "Mulher de Fogo", com Ninon Sevilha. Atualmente, apesar de ter uma cuíca, "das mais antigas, ainda de

> barril", no Museu da Imagem e do Som, e receber salário por suas exibições na Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, Ministro teve que arranjar um emprego no cais do porto para sustentar os quatro filhos. (Grifo nosso) [112]

Este riquíssimo depoimento de José Santiago da Silva, o "Ministro da Cuíca", como Bucy Moreira também neto de Tia Ciata, traz informações importantes para repensar vários elementos da nossa reflexão até aqui. Em primeiro lugar, retomando a hipótese de duas cuícas em "Cuíca, Pandeiro e Tamborim**",** na entrevista vemos que Ministro afirma que só se aperfeiçoou de fato no instrumento quando conheceu "Raspa Cuia", *"um escurinho que tirava um som fino numa cuíca de tarraxa, graduada*", ou seja, esta foi a primeira vez que Ministro viu uma cuíca aguda ("som fino"), que além de tudo podia ser afinada ("graduada"), pois até aquele momento, a cuíca usada por todos *"era apenas um barril grande com um pau grosso e poucos recursos de som".* Desde então, *"Nasceu à dupla: Ministro nos graves e Raspa Cuia nos agudos"*.[113] Isto também contraria a hipótese de Sandroni de que a Turma do Estácio teria inventado de uma só vez cuíca, surdo e tamborim, estabelecendo de pronto um padrão rítmico e organológico bem definido e hegemônico no samba já no começo da década de trinta. Pelo contrário aqui o que observamos por todos os elementos apontados é uma transformação gradual e negociada dentro do universo da música popular de usos, timbres e estruturas musicais também precedentes ao advento do próprio samba do Estácio. Ao mesmo tempo, o depoimento de Ministro também nos revela que, não obstante, as limitações do antigo instrumento grave de barrica, "Nego Mina", o já citado João Mina do Morro de São Carlos, já havia criado uma *"puxada característica"* para o instrumento, no que foi seguido, segundo Ministro, por *"Oliveira, do extinto Bloco "Deixa Malhar", e Chico da Marcelina*". Deste depoimento de Ministro extraímos do ponto de vista da história social da cuíca, uma participação muito mais razoável de João Mina, não como o "inventor" de algo, que há muito já havia sido inventado, mas como mais um dentre os inúmeros protagonistas deste polifônico processo que, a partir de sua agência histórica individual,

---

[112] "Cuíca para todos" - Revista Veja – Edição 167 - 17/11/1971. Agradeço novamente a Paulinho Bicolor por mais esta importante referência de documento.

[113] Levando-se em conta que Ministro afirma ser profissional da música "há 35 anos" e que entrevista tenha sido feita em 1971, isso indicaria que Ministro iniciou sua carreira em 1936, justamente o ano da gravação de "cuíca, pandeiro e tamborim". É plenamente possível então que, se confirmada a hipótese das duas cuícas, nesta gravação tenhamos um exemplo da performance da dupla Ministro e Raspa Cuia. No entanto, infelizmente, salvo raríssimas exceções, os selos dos fonogramas não registravam o nome de qualquer um dos percussionistas ("ritmistas") do acompanhamento, o que impede por ora a possibilidade de confirmação.

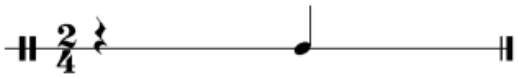
disseminando nas rodas dos arrabaldes do Rio de Janeiro sua "puxada característica" na cuíca, alteraria para sempre os rumos e o destino deste tambor de fricção. Além de João Mina, Oliveira, Chico da Marcelina, Raspa Cuia, Ministro, as fontes nos jornais, do início da década de 1930, elencam inúmeros outros "anônimos" protagonistas deste processo, como, por exemplo, Lorival Lima, Manoel Machado e Mario Vasques, que, em reportagem de o Globo, eram apontados como *"as principais puítas"* da bateria da Unidos da Tijuca.[114] Ou ainda, Lucio Alves da Costa, da Mangueira, apontado pelo o Globo, como o *"Rei da Puíta",* como veremos no fragmento da reportagem abaixo:

> **O rei da puíta**
>
> O samba para. É o descanso. Está o cronista face a face com um homem que é considerado o rei da puíta. Chama-se LUCIO ALVES DA COSTA. ELE VEIO DE MANGUEIRA, onde é famoso. Também faz samba. **Mas prefere limitar sua atividade a puíta. Dizem que a sua puíta fala. O cronista pergunta-lhe se isso é verdade. Ele diz:**
>
> **-Às vezes eu tenho a impressão de que ela fala mesmo** (...). Cabeleira dá ordem para se fazer outra vez o samba. Recomeça o barulho. **A puíta de Lucio grita como uma desesperada.** (...) (Grifo nosso) [115]

Pelo trecho da reportagem feita em uma roda de samba no bairro portuário da Saúde, vemos que já no final de 1933, a puíta do Mangueirense Lúcio, gritava *"como uma desesperada",* o que indica um uso de timbre bem mais agudo do que aquela, do também mangueirense, Laurindo, personagem fictício de Noel Rosa, do qual a famosa cuíca, na música gravada em 1935, ainda *"gemia feito um boi".* No entanto, ainda que se note, nos fonogramas, essa gradativa "agudização" do timbre do instrumento ao longo de toda a década de 1930, somente no final desta década é que podemos observar de fato uma alteração de sua função rítmica, da "marcação", em direção a famosa performance solística que lhe deu significado na contemporaneidade. Vejamos então dois exemplos que denotam bem este momento de transição:

Na música *"Deixa a cuíca ronca"* (Faixa 10 do disco), de 1936, outro samba "rural" do compositor paulista Raul Torres, temos uma cuíca que toca:

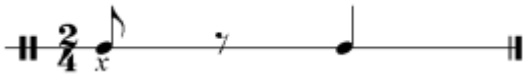
Como base:



114 O Globo, 03 de Janeiro de 1933, Matutina, Geral, página 6.

115 O Globo, 01 de Dezembro de 1933, Vespertina, Geral, página 6.

E como variação:



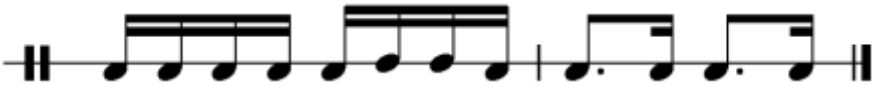
(Obs. o "x" embaixo da nota significa a mão do músico que fricciona a haste diminuindo a pressão do pano sobre o *gambito* pra alterar a nota.)

> **Deixa a cuíca ronca**
>
> **(Raul Torres, 1936)**
>
> **O batuque ta enfezado deixa a cuíca ronca / Deixa até o dia clarear** / Quem quiser saber meu nome não precisa perguntar / Me chamo casca de angico, miolo de Jatobá / Quem tiver raiva de mim e não puder se vingar / Faça da língua chicote quando quiser venha dar / **Batuque pra ser de fato deve ser lá no terreiro** / As cabrochas batucando na frente dos batuqueiros / Cantar de graça eu não canto, eu só canto é por dinheiro / Quem canta de graça é galo pra alegrar o terreiro / Quando eu nasci dei um grito, Bom Jesus me abençoou / Correu notícia no mundo que nascia um cantador / E quando eu saí de casa o meu pai recomendou / Me filho tu nunca apanhe que te pai nunca apanhou**.** (Grifo nosso) [116]

Num segundo exemplo, *"Dormindo sonhei"*, uma gravação de 1939, de um compositor que adota o nome do instrumento como alcunha, "Chico Cuíca" (Faixa 11 do disco).[117] Vemos um absolutamente novo padrão rítmico de solo da cuíca, a partir de variações em torno de uma mesma célula que pode ser assim basicamente descrita:

Célula base:

Exemplo de variação:



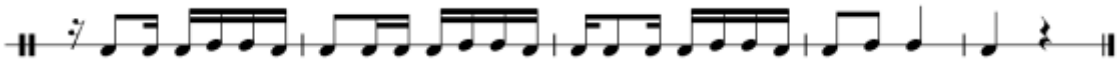
---

116 *Deixa a cuíca roncá.* Torres, Raul - Intérprete: Torres, Raul. Gênero musical: Batucada. Data de Gravação: 00/1936. Data de Lançamento: 00/1937. Gravadora: Odeon. Número do Álbum: 11543. Lado: A.

117 *Dormindo sonhei.* Cuíca, Chico e Dias, Ernani e Paquito - Intérprete: Carvalho, J. B. de. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 00/1939. Data de Lançamento: 00/1940. Gravadora: Odeon. Número do Álbum: 11816. Lado: A.

A julgar pelo nome artístico do autor, é bem provável que neste fonograma o cuiqueiro seja o próprio Chico Cuíca. A partir da década de 1940, que segundo a entrevista de Ministro, anteriormente citada, seria *"a era de ouro da cuíca"*, encontramos inúmeros exemplos deste novo procedimento musical para o instrumento. Uma vez que, a partir desse período, o surdo se consolidou de fato como o instrumento base da marcação do tempo do compasso, as cuícas se "libertaram" para o exercício melódico do solo.Vejamos então outro exemplos deste processo.

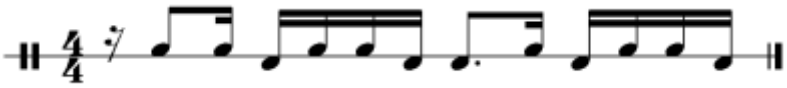
Em *"Iaiá ioiô e a cuíca",* gravada em 1940, por J. B. de Carvalho (Faixa 12 do disco) observamos um padrão de solo ainda mais complexo que se escuta aos 47" da gravação. Transcrita esta frase do solo ficaria assim:



(Obs. a frase foi transcrita em 2/4 e entre as últimas duas notas se observa pela primeira vez, dentre as gravações analisadas, o uso do glissando que posteriormente seria considerado característico do instrumento.)

Num exemplo seguinte, *"Quem quebrou minha cuíca"* de Badu, de 1941, vemos um incremento no processo de preenchimento melódico- rítmico da música pela cuíca (Faixa 13 do disco).[118] O mais interessante é que a célula base usada por este cuiqueiro é uma variação invertida, entre os agudos e graves, da famosa célula rítmica (*time-line*) do "cabula", um dos ritmos tradicionais do Candomblé Angola, no que se refere nesta tradição musical a execução da célula rítmica que corresponde a melopéia do atabaque grave (atabaque "rum" da tradição gegê-nagô). Alguns pesquisadores vem apontado este ritmo do cabula como uma das principais matrizes rítmicas do samba. O próprio Sandroni em trecho citado anteriormente reconhece o que por ele é denominado "paradigma do Estácio", nesta célula rítmica de uma gravação de um candomblé angola no Rio de Janeiro.[119]

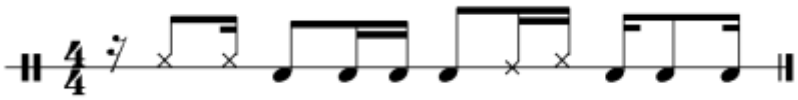
A frase da cuíca, dividida em notas graves e agudas:



[118] *Quem quebrou minha cuíca.* Badu e Lobo, Haroldo - Intérprete: Galhardo, Carlos Acompanhamento: Orquestra Passos. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 18/12/1941 Data de Lançamento: 02/1942. Gravadora: Victor. Número do Álbum: 34872. Lado: B.

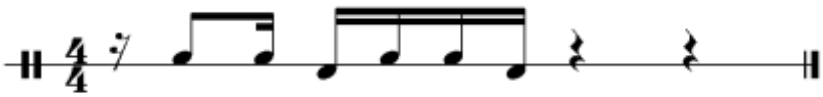
[119] SANDRONI, op. Cit., 2001, p. 221.

A frase do atabaque grave no ritmo “Cabula”:

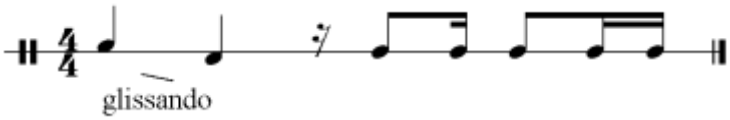


Vemos então como o “cuiqueiro” em questão se apropriou de elementos tradicionais (e provavelmente seculares) das musicalidades afro-brasileiras, criando algo novo a partir da “simples” inversão das notas graves e agudas. Este comportamento exemplifica historicamente a maneira pela qual a rítmica afro-brasileira se reinventa e se desenvolve ao longo do tempo, o que também poderia ser estendido ao desenvolvimento histórico dos próprios instrumentos musicais em suas organologias, bem como aos demais elementos que estruturam estas musicalidades. Os agentes históricos “traduzem” as matrizes culturais ancestrais herdadas à luz dos “problemas” ou necessidades de seu tempo.

Em outro exemplo, *“Sem cuíca não há samba”,* música de 1942, (Faixa 14 do disco) observamos outro modelo de acompanhamento que se tornaria característico da cuíca contemporânea no samba urbano.[120] Neste fonograma o cuiqueiro matem nos tempos 1 e 2 uma célula constante, abaixo transcrita, e nos tempos 3 e 4 exercita inúmeras variações ao longo de toda a música.



Como um penúltimo exemplo, *“Como se faz uma cuíca”,* de 1944, (Faixa 15 do disco), cuja saborosa letra de Wilson Batista citamos no início desta discussão.[121] Observamos neste fonograma uma grande transformação na participação do instrumento nos arranjos. Se na introdução do arranjo sua participação é “modesta”, mas ao mesmo tempo “insinuante”, quase que citando os longos gemidos da marcação das velhas puítas de barrica:

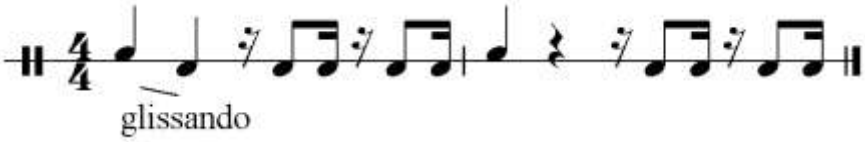


---

120 *Sem cuíca não há samba.* Augusto, Geraldo e Peixoto, João Antônio - Intérprete: Garcia, Isaura Acompanhamento: Benedito Lacerda. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 27/04/1942 Data de Lançamento: 05/1942. Gravadora: Columbia. Número do Álbum: 55344. Lado: A.

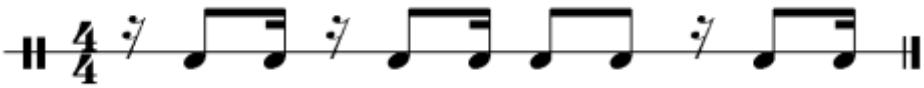
121 *Como se faz uma cuíca.* Lobo, Haroldo e Batista, Wilson - Intérprete: Anjos do Inferno. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 26/10/1944 Data de Lançamento: 12/1944. Gravadora: Victor. Número do Álbum: 800242. Lado: B.

A partir do inicio do tema principal o acompanhamento da linha melódica se torna muito mais complexa, como observamos abaixo.

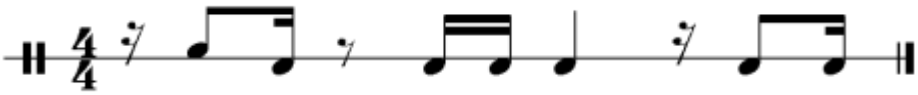


Como último exemplo analisado deste longo processo de transformações técnicas e estéticas, vamos destacar as "moderníssimas" células rítmicas da cuíca de Boca de Ouro, na gravação da música "*Ester"* de autoria de Haroldo Lobo em 1948 (Faixa 16 do disco). [122]Como vimos na entrevista de Ministro, Boca de Ouro, era considerado o maior cuiqueiro desta "fase de ouro" do instrumento. O prestigio de Boca era tão grande que seu nome aparece no selo do disco no acompanhamento como "Boca o Rei da Cuíca". Por conta deste fato singular, esta é a única destas gravações em 78rpm da qual temos certeza quem era o cuiqueiro. No fonograma percebemos que, além de uma maior amplitude no uso dos timbres graves e agudos, as células rítmicas das variações do solo foram agrupadas de três em três semicolcheias gerando uma polirritmia. Esta frase de solo é tradicionalmente usada no universo rítmico afro-brasileiro nos solos de tambores graves; aqui neste exemplo, no entanto, os percussionistas do Rio de Janeiro inovam invertendo o equilíbrio entre os timbres, substituindo novamente os graves por agudos. Vejamos a frase base e dois exemplos das variações usadas:

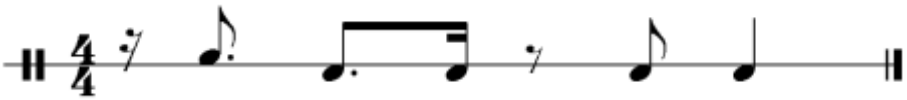
Frase base:



Variação I:



Variação II:



[122] *Ester*. Lobo, Haroldo e Oliveira, Milton de - Intérprete: Vocalistas Tropicais. Acompanhamento: Boca Rei da Cuíca. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 03/09/1948 Data de Lançamento: 11/1948. Gravadora: Odeon. Número do Álbum: 12883. Lado: A.

Figura 18: Fotogramas de Boca de Ouro no filme *"Sai da Frente"* (1952), protagonizado por Mazzaropi, numa das cenas do filme ocorre uma raríssima representação de uma roda de pernada (simulada) onde os instrumentos de samba fazem o acompanhamento da roda.

Desde então o processo de desenvolvimento histórico da cuíca foi em direção a uma busca incessante por parte dos cuiqueiros de um domínio técnico absoluto do instrumento, domínio esse que possibilitasse a afinação precisa das notas emitidas tendo por base o temperamento da escala diatônica ocidental. Exemplo forte disso é dado pela performance de dois dos mais importantes cuiqueiros do Brasil contemporâneo, Osvaldinho da Cuíca e Luís Carlos de Souza, conhecido como "Fritz Escovão", integrante na década de 1970 do conhecido Trio Mocotó. Reportagem da revista Veja, de 1971, assim o descreve:

> Luís Carlos de Souza, o Fritz do Trio Mocotó, 28 anos, pertence à nova geração, mas concorda com a opinião dos antigos sobre a maneira de tocar o instrumento: "As cuícas são iguais, o que varia é a afinação de cada um." **Fritz, no entanto, está entre os que defendem uma posição de solista para o instrumento. Orgulhoso dos elogios que recebeu de Duke Ellington, Errol Garner, Oscar Peterson e Jacques Loussier – para quem solou um trecho de "Jesus, Alegria dos Homens", de Bach -, Fritz pretende gravar uma espécie de "Je t'Aime", solando eróticos graves (o homem) e agudos (a mulher) numa de suas cuícas carinhosamente apelidadas de "Verushka", "Guida", "Inés"e "Glória".** Além do êxito no exterior, desejado por quase todos os instrumentistas de cuíca, ele tem um projeto mais ambicioso. **Acusando desgaste a recente ascensão do instrumento, Fritz exercita seus conhecimentos de harmonia para tentar sua "realização artística: "Só vou ficarei satisfeito quando tocar uma música clássica inteira na cuíca".** (Grifo nosso) [123]

É exemplar a última frase de Fritz na entrevista: como cuiqueiro, só ficaria satisfeito se fosse capaz de tocar uma música clássica inteira. Osvaldinho da Cuíca também foi posteriormente reconhecido e muito divulgado pela mídia por conseguir tocar com perfeição na cuíca, dentre várias músicas, o "hino nacional brasileiro". Como

---

[123] *"Cuíca para todos"* - Revista Veja – Edição 167, 17/11/1971.

dissemos antes, este é um processo que se apresenta carregado de ambiguidades: se por um lado a mudança de timbre, função musical e técnica acarretaram a domesticação dos rugidos dos grandes felinos e da poderosa voz dos mortos da antiga puíta, do jongo ou do congo, dos bois do norte e nordeste; por outro lado, o "enquadramento" do instrumento sob os paradigmas da música ocidental propiciou um novo caminho de possibilidades para o instrumento que, recuperando a liberdade criativa que tinha em alguns contextos africanos, atingiu níveis de sofisticação técnica no Rio de Janeiro jamais imaginados em qualquer outra parte da África ou da diáspora. Mirando-se pelo exemplo histórico do kinfuíti cubano, talvez sem essa transformação radical no lugar social dos tambores de fricção na música popular urbana do Rio de Janeiro, jamais fosse possível aos tambores de fricção, a atingir os espaços onde a cuíca se inseriu nas culturas musicais do Ocidente e nos fluxos e refluxos das culturas musicais da diáspora africana. Lembramos aqui, como um pequeno exemplo disto, o improvável dueto entre o trompete de Miles Davis e a cuíca de Airto Moreira durante show registrado no festival de jazz da Ilha de Wight, na Inglaterra, em 1970.

Apesar de todas as ambiguidades, de um ponto de vista mais profundo, e até mesmo "holístico", o fato de um tambor de fricção como a "cuíca", diretamente vinculado a matrizes musicais centro-africanas e um passado no interior da sociedade escravista, ter conseguido ocupar, mesmo que esporadicamente, de carnaval em carnaval, o espaço público da cidade de sonhos das elites da "*Belle Époque* tropical", e assim aos poucos ter abocanhado também parte da identidade (musical) nacional, significa, do nosso ponto de vista, realmente uma enorme façanha de resiliência cultural das comunidades afro-cariocas. Ainda mais se pensarmos que, "pra chegar lá", todos estes "construtores" das musicalidades afro-brasileiras tiveram que obliterar os obstáculos impostos por discursos racistas como esse:

> Não há bons nem maus gêneros musicais. O que há é música boa e música má [...] No próprio samba, **o horrível samba de morro,** que à força de ser maltratado, seviciado, anda por ahi desamparado, sem juiz de menores que olhe por elle, sem policia de costumes, sujo, malcheiroso, encontramos por vezes centenas de talentos [...]. **O samba, que é carioca ficaria bem integrado na família, se não fosse o irmão vagabundo, desobediente, que anda em más companhias, cheios de maus costumes e que não quer limpar-se nem a cacete. Com uma higienização em regra, o samba poderia servir-nos de motivo de orgulho, como expressão musical popular.** Mas é o contrário o que se vê. **Por um prisma errado, de erradíssimo patriotismo, levamos a querer apresentá-lo em toda a**

> **parte sem cuidarmos antes de torná-lo apresentável.** (Grifo nosso).[124]

Neste sentido, sobre as grandes transformações socioculturais do samba urbano carioca a partir da década de 1930, também apoiamos Sandroni quando este conclui que:

> O paradigma do Estácio foi um compromisso possível entre as polirritmias afro-brasileiras e a linguagem musical do rádio e do disco. Ele serviu ao mesmo tempo para que pessoas como Ismael Silva, Cartola e outros malandros em vias de profissionalização exibissem sua diferença, afirmando que o que faziam era samba, e não maxixe. Contribuiu também para que o Brasil, que 40 anos antes conhecia ainda a escravidão, passasse a outra etapa de se sua identidade cultural, integrando dados até então excluídos.[125]

Só discordamos, no entanto, quando, na sequência do comentário anterior, o autor afirma que:

> Em 1939, (...) o compositor Ary Barroso exprimiu em seu emblema sonoro, de maneira especialmente feliz, esta identidade repensada, através da introdução de seu célebre samba "Aquarela do Brasil": o paradigma do Estácio em pessoa, tocado por uma orquestra ocidental completa... e sem hesitações rítmicas.[126]

No tocante ao "emblema sonoro" de Ary Barroso, e de nossa parte no que se refere ao mercado fonográfico do samba urbano carioca subseqüente dos anos 1940, nos alinhamos à visão de Napolitano:

> Assim naquele contexto autoritário e marcado por vozes intolerantes e racistas, o debate acabou por sancionar um tipo de samba, cujas matrizes africanas e timbres mais ancestrais eram mitigados, dando lugar a uma estilização do ritmo, cujo grande paradigma acabou sendo "Aquarela do Brasil", considerado um samba de "bom gosto". (...) "Aquarela do Brasil" não era simplesmente uma resposta cabotina às demandas cívicas do Estado Novo, mas o resultado de um debate que vinha de alguns anos, sobre a "higienização" e a nacionalidade do samba já expressado em outras musicas (...). O interessante é que (...) tida como um monumento do samba cívico e nacionalista, dialogava com as tendências do mercado musical, portanto com um gosto popular em afirmação, descompromissado e aberto a várias tendências musicais, inclusive internacionais. O mistério de "Aquarela..." reside justamente na capacidade de articular samba, jazz, clima sinfônico e bel-canto numa só canção. Em si traduz as contradições e dificuldades de controle da vida cultural pelo Estado Novo.
>
> Por outro lado, (...) aponta para uma outra possibilidade de expressão estética e ideológica: já não se tratava mais de escolher entre ser "sambista ou ariano", mas de aparar as arestas e conflitos

---

124 AZEVEDO, Almeida. *A nossa música Popular*. Rio de Janeiro: A Voz do Rádio, 28 mar. 1935, p. 13.

125 SANDRONI, op. Cit., 2001, p. 222.

126 Idem.

> socioculturais pelo elogio oficial à mestiçagem, mesclando duas tendências a principio autoexcludentes: a domesticação do "outro" interno pela sua exotização, fixada nos termos de um folclorismo oficializado. Essa ponte era necessária não apenas para fixar a ideologia da mestiçagem sem arestas, mas também para educar uma elite que se sentia "estrangeira em seu próprio país". Entretanto, a incorporação do elemento cultural popular e a modernização das elites, no caso brasileiro, não superaram completamente o fantasma da intolerância, do racismo e do preconceito social. [127]

Nada melhor para fechar o debate que fizemos até aqui sobre o lugar da cuíca na história social do processo de formação do samba urbano carioca do que a visão, ironicamente malandra, sobre este processo de um dos seus maiores protagonistas, Ismael Silva:

> Pois bem: aqui está a escola de samba.
>
> Milhões de pessoas. Um solista. Quando o samba entra na segunda parte, entra o solista.
>
> **Como é que, naquela confusão toda, o pessoal vai saber quando deve atacar a primeira parte novamente?**
>
> **Aí é que entra o surdo, que dá aquelas duas porradas fortes e o pessoal entra maciço, certinho.**
>
> **Estamos aí...**
>
> **O samba é o retrato da Nação, nossas histórias são contadas pelos versos, sentidas pelo levar dos instrumentos.**
>
> **Amanhã acontecerá de novo!**
>
> **Anote ainda duas coisinhas mais aí: o samba provocou a substituição da música europeia pela de origem africana na sociedade brasileira!**
>
> E mais: quando é que a gente poderia imaginar que aquelas brincadeiras fossem dar nisso? Uma coisa de esquina encher avenida? **Hoje isso não é mais escola. É universidade, é academia, é faculdade, sei lá! A festa maior. Que coisa!** (Grifo nosso) [128]

---

[127] NAPOLITANO, Marcos. *Sambistas ou Arianos? A crítica racista e a higienização poética do samba nos anos 1930 e 1940*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e CROCI, Federico (Orgs.) *Tempos de Fascismos – Ideologia – Intolerância – Imaginário*. São Paulo: Imprensa Oficial / Edusp, 2010, p. 431-432.

[128] Ismael Silva em depoimento colhido pelo Museu da Imagem e do Som – RJ, em 16/07/1969, da série "Depoimentos para a posteridade".

2 - Os tambores de fricção e a diáspora atlântica das musicalidades da África Central (Sécs. XVII e XIX):

"the fact is that in the eighteenth century African culture was not surviving [in the Americas]: it was arriving".[129]

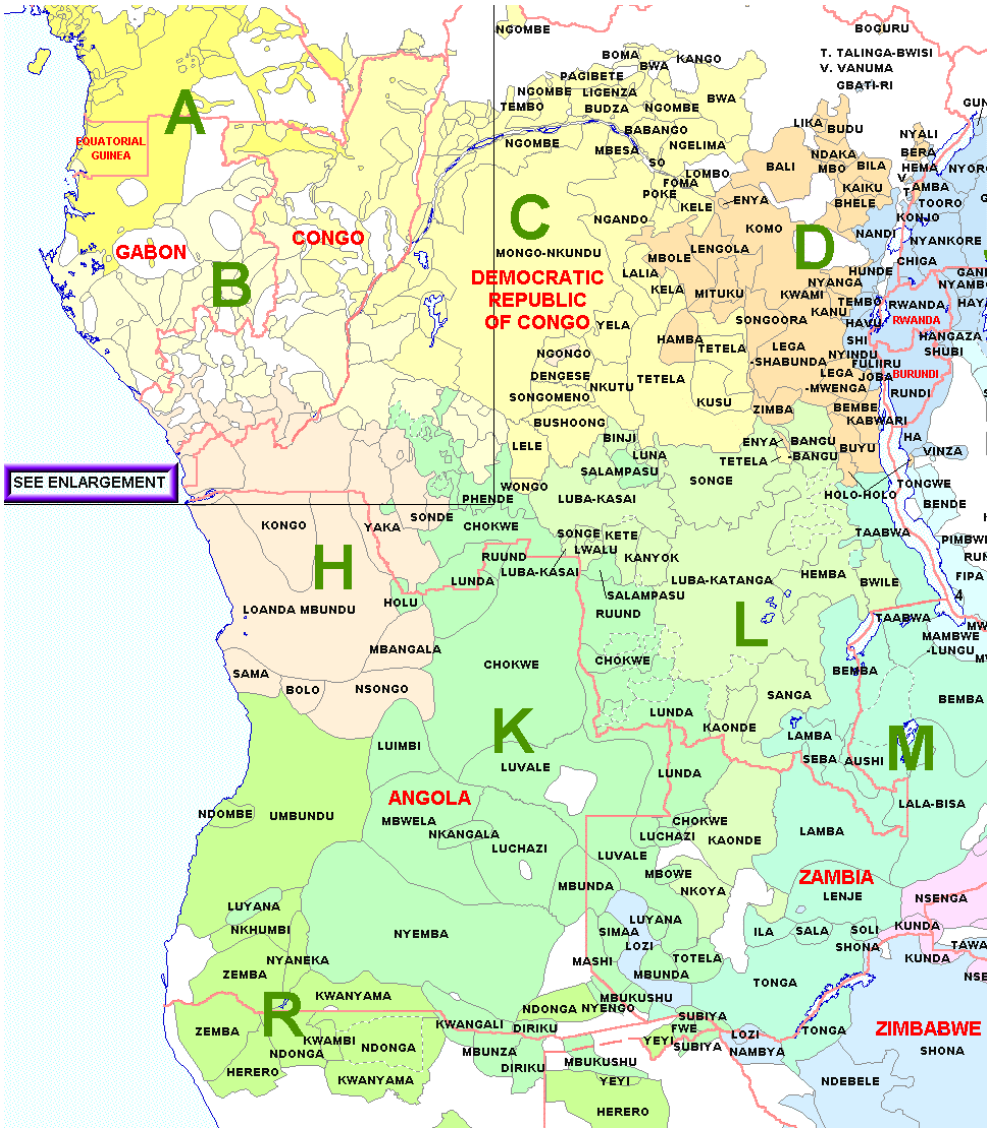
Ao contrário das colônias Francesas e Britânicas nas Américas que encerraram sua participação no tráfico atlântico de escravos em 1804 e 1810 respectivamente, no caso brasileiro, esta frase de John Thorton vale pelo menos até 1855 e no caso cubano até 1865. Ou seja, pelo menos até o final da primeira metade do século XIX, as culturas musicais africanas ainda estavam "chegando" no Brasil e em Cuba.

A partir das fontes históricas sobre os tambores de fricção e demais instrumentos presentes em algumas musicalidades da África Central, escritas por exploradores e etnógrafos, em fins do século XIX. Pretendemos neste capítulo montar um panorama geral do "lugar" social dos tambores de fricção (de haste interna) no interior de algumas das musicalidades da África-Central Ocidental, pré-colonial, especialmente na região do baixo Rio Congo e no oeste de Angola. A ideia é cotejar esta documentação junto aos estudos sobre as musicalidades da região, produzidos principalmente por Gehard Kubik, Kazadi Wa Mukuna e José Redinha. Além da primeira discussão sobre os tambores de fricção na África Central, tema principal do trabalho, pretendemos também neste capítulo apresentar ao leitor, por meio de três pequenos estudos de caso, a partir da análise iconográfica e da discussão da organologia das orquestras centro-africanas, um panorama mais abrangente do universo musical desta parte do continente africano e de alguns dos seus desdobramentos na diáspora afro-americana.

O primeiro destes pequenos estudos de caso é uma breve discussão sobre as mais antigas fontes iconográficas existentes sobre as musicalidades centro-africanas. Seguindo novamente os passos de Kubik e Silva, o segundo estudo de caso é sobre a presença específica no Brasil até o século XIX, dos instrumentos centro-africanos conhecidos como "pluriarcos". O terceiro estudo é uma análise de uma página do caderno de esboços de Debret que contêm vários instrumentos musicais africanos e afro-brasileiros do inicio do século XIX.

---

[129] THORTON, John. *Africa and Africans in the Making of the Atlantic Word, 1400-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 320.



Mapa 5: Fragmento do mapa das línguas bantu da África, feito a partir da classificação de Guthrie de 1948, referente aos grupos etno-linguísticos da África central ocidental.[130]

130 Mapa retirado do original produzido por SIL International em 2001 e disponibilizado na internet.

2.1. As mais antigas fontes iconográficas para as musicalidades da África Central:

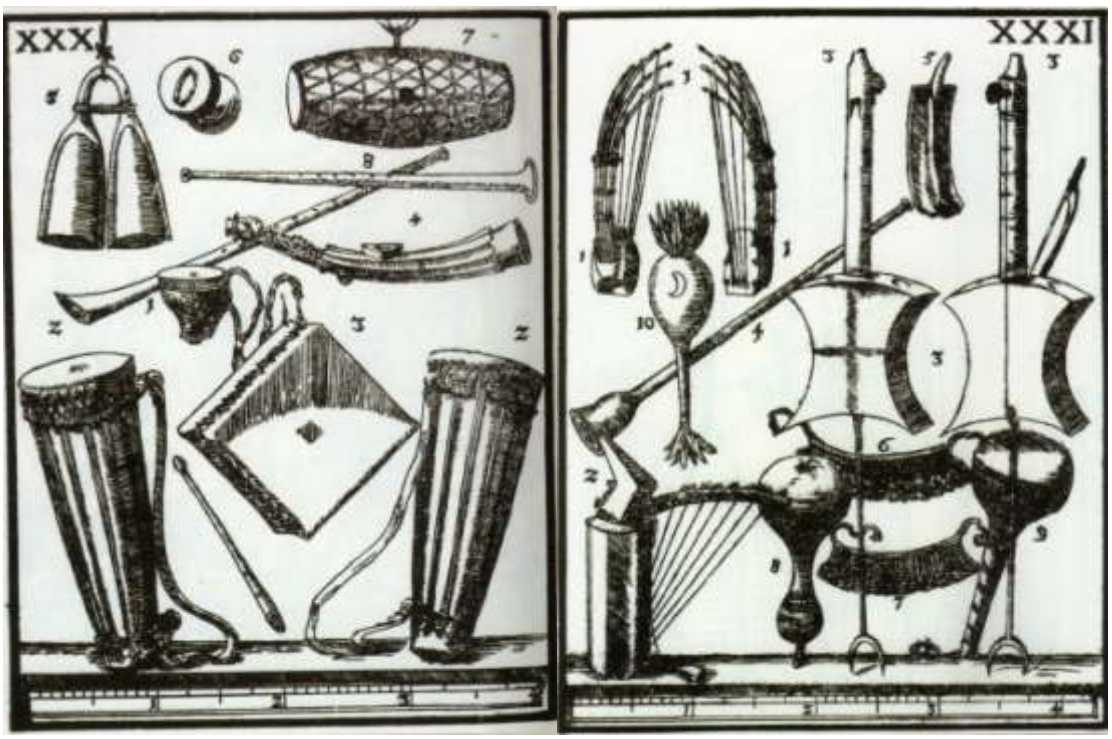


Fig. 29: Michael Praetorius - Syntagma Musicum – Pranchas XXX e XXXI, 1619.

As duas pranchas acima, publicadas pela primeira vez em 1619, pelo compositor e estudioso alemão Michael Praetorius, no segundo volume de sua *Syntagma Musicum*, uma grande enciclopédia sobre a organologia e a história dos instrumentos musicais de *"todo o mundo",* constituem provavelmente as mais antigas imagens publicadas de instrumentos musicais de toda iconografia existente sobre a música da África central ocidental.[131] Não resta a menos dúvida de que se tratem de instrumentos musicais centro-africanos, ainda que o autor no livro os tenha descrito como instrumentos indianos, turcos e americanos, uma vez que boa parte deles, se não continuam em uso nas culturas musicais daquela região, ainda estão presentes nos acervos musicológicos de vários museus, como também, descritos em imagens e textos publicados posteriormente por outros autores. É provável então que um segundo autor tenha feito às imagens originais que serviram de referência, a partir de uma viagem ao Congo, e que Praetorius as tenha recebido ou copiado de algum livro ou manuscrito atualmente

---

131 Não estamos aqui levando em conta as aquarelas presentes em alguns originais manuscritos de missionários como, por exemplo, as do padre Cavazzi (Veja, por exemplo, a fig. 20.B). Estas, ainda que possivelmente anteriores, só foram publicadas como gravuras em livros editados posteriormente. Tampouco estamos considerando as poucas imagens da iconografia do século XVI, principalmente portuguesa, que nos seus detalhes revelam alguns indícios da presença musical centro-africana na península ibérica, por exemplo, as orquestras de corte que, em Lisboa, acompanhavam os nobres e embaixadores do reino do Congo. PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum*, vol. 2. Wolfenbuttel: Wittebergae, 1619.

desconhecido sem que, porém, provavelmente tenha tido contato com a nomenclatura e demais informações dos instrumentos propriamente ditos que foram representados nesta suposta imagem original anterior.

Dos dezenove instrumentos musicais representados nas duas pranchas de Praetorius, pode-se dizer com segurança que oito chegaram ao Brasil por meio dos centro-africanos escravizados, sendo que um nono, um instrumento de sopro, também pode ter existido aqui, como discutiremos mais adiante no capitulo (instrumento "I" abaixo). Aqui, estes instrumentos musicais foram também recriados em suas organologias, técnicas de execução, função musical e significado simbólico.

A. Idiofone percutido, metálico com duas campânulas; no Brasil atualmente mais conhecido como *agogô* (termo de origem "yoruba"); na África central ocidental conhecido em várias línguas pelo termo raiz *ngongui,* em Cavazzi e Merolla designado como *longa;* no Brasil este termo raiz Bantu foi aportuguesado para *gonguê* e também designa entre nós alguns tipos de idiofones de campânula metálica, como, por exemplo, o que é usado nos cortejos de maracatu.

B. Um tambor de fricção de haste interna sobre o qual nos aprofundaremos mais adiante no capítulo. Surpreende, no entanto, que esta representação seja a única conhecida deste instrumento neste período e muito anterior a todas as outras descrições que pudemos encontrar, que datam da segunda metade do século XIX.

C. Membranofone percutido, bi-face; no Brasil conhecido na música popular tradicional como *tamborim*, ainda que este nome não seja africano, este seria possivelmente o ancestral congolês do atual *tamborim* do samba como veremos adiante no capitulo.

D. *Ngoma*, termo raiz Bantu para tambor, grande membranofone percutido, *ngamba, ou ingomba* segundo Cavazzi, *ngãba* segundo Merolla. Um possível ancestral de alguns modelos de tambores do sudeste brasileiros como, por exemplo, os *caxambus* e *candombes*, do jongo do Vale do Paraíba e do candombe mineiro, respectivamente. E. Cordofone pluriarco, *nsambi.*

F. Idiofone percutido ou raspado feito de cabaça; possivelmente uma variação pequena do *quilondo* de Merolla, tal qual a que aparece sendo portada por um músico em uma das aquarelas do manuscrito de Cavazzi, não obstante o fato deste autor não o ter nomeado em seu texto, esse instrumento é conhecido em Angola como *omocola* ou *masakola*; um equivalente desse instrumento aparece como um raspador em uma gravura do século XVII, em Pernambuco, então sob ocupação holandesa, denominada *"Negers speelende op kalabassen"* de autoria de Johan Nieuhof.

G. Idiofone sacudido; chocalho; conhecido genericamente no Brasil pelo nome indígena *maracá;* a partir de um vocábulo raiz de Angola, *nguaia* ou *ngwaya*, no sudeste brasileiro, alguns tipos de chocalhos de cabaça, fibra trançada ou metal, foram designados com *guaiás*, ou *inguaiás*, como, por exemplo, no jongo, no candombe mineiro e no batuque de umbigada do interior paulista.

H. Idiofone sacudido, chocalho de fieira; feitos de cascas ou sementes, usados no tornozelo dos dançarinos, no Brasil, por exemplo, em uma forma metálica contemporânea são denominados *gungas* no congado mineiro.

I. Uma corneta de marfim; instrumento usado somente pelo rei e por grandes dignitários do reino do Congo; *npungù* segundo Cavazzi, *epugu* segundo Merolla**;** variantes do termo raiz Bantu *mpungi*, que na África Central é em várias línguas um termo genérico para “cornetas”, em geral de chifre, mas também de madeira.

Destes nove instrumentos que aqui chegaram, três não são mais usados atualmente na nossa música popular tradicional, mas tem seu uso documentado pelo menos até o século XIX (instrumentos: E, F, I). Os outros seis, permanecem nas suas várias formas e usos criados e recriados até aqui, como já dissemos acima, em inúmeras tradições musicais afrobrasileiras.

A. B.

Fig. 30: A. Girolamo Merolla – Músicos e instrumentos musicais do Reino do Congo, 1692.[132] B. Uma das aquarelas do manuscrito de Cavazzi – "Músicos", Reino do Congo, 1670.[133]

Como discutimos até aqui no tocante aos tambores de fricção, em geral escaparam a maioria das análises a evidente longevidade organológica de determinados instrumentos musicais centro-africanos transladados para a diáspora afro-brasileira. Este parece ser, por exemplo, também o caso dos "tamborins". Em uma festa de coroação de coroação de rei congos, em Trairás, província de Goiás, em 24 de Junho de 1819, João Manuel Pohl, descreve o uso dos seguintes instrumentos:

> (...) num bambu de côvado e meio de comprimento, em que são abertas ranhuras, sobre as quais se corre outro bambu no sentido do comprimento, para frente e para trás, e que produz um sonido peculiar, muito desagradável." (*reco-reco) **Usavam "ainda tamborins, um grande instrumento quadrado de duas polegadas de espessura, com couro distendido de ambos os lados, de cerca de um pé quadrado de tamanho, batido por meio de um pedaço de madeira. Dá um som de tambor muito claro." (*tamborim)** Usavam também "um instrumento redondo, semelhante ao tambor, de pouco mais de um pé de comprimento e meio pé de diâmetro", coberto "com um pano, sobre o qual se toca levemente os dedos, produzindo um som peculiar profundamente melancólico. (*lamelofone). (*Obs. e grifo nosso) [134]

---

132 MEROLLA, Girollamo. *Breve, e succinta relatione del viaggio nel regno di Congo nell' Africa meridionale*. Napoli: Editore Francesco Mollo, 1692.

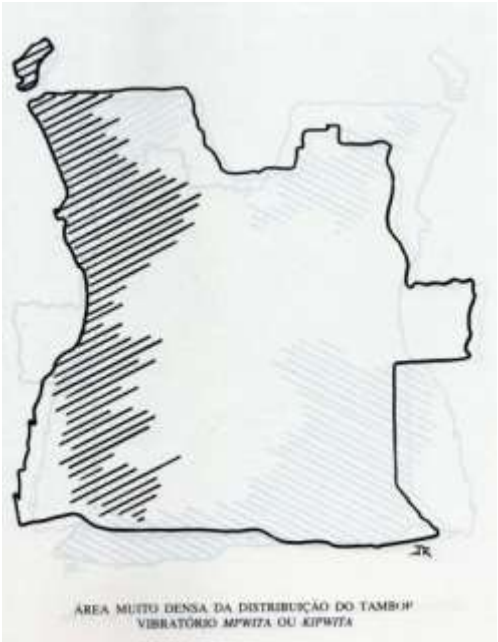
133 BASSANI, EZIO. *Un Cappuccino nell'Africa nera del seicento: I disegni dei Manoscritti Araldi del Padre Giovanni Antonio Cavazzi da Montecuccolo*. Milano: *Quaderni Poro*, n. 4, 1987.

134 POHL, João Manuel. *Viagem ao interior do Brasil – Empreendida nos anos de 1817 a 1821*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, 1951, Tomo II, pág. 73.

A descrição de Pohl sobre os tamborins usados pelos *congos,* em Goiás, no inicio do século XIX, é do ponto de vista da organologia do instrumento, perfeitamente condizente tanto com a representação de Praetorius do final do século XVII, como também com a fotografia do chamado *"tamboril"* usado como o instrumento re refêrencia dos capitães nas *"guardas de congo"* contemporâneas dos congados de Minas Gerais.

A. B.

Fig. 21: Não obstante os mais de trezentos anos que separam o tamborim "congolês" de Praetorius (A), do "tamboril", ou "tamborim", de uma *guarda de congo* de Minas Gerais (B), a estrutura organológica do instrumento permanece praticamente inalterada, excetuando-se o fato de que no modelo centro-africano, as membranas sejam costuradas entre si e no modelo afro-brasileiro as membranas sejam fixadas por tarraxas.



Mapa 6: Mapa de José Redinha, da *"área muito densa da distribuição do tambor vibratório mpwita ou kipwita"* no atual território de Angola. É notável a correspondência existente entre a área de

distribuição "densa" da *kipwita ou mpwita* em Angola e as fronteiras de escravização representadas no mapa 2. [135]

2.2. Os tambores de fricção na África Central:

Como já apontamos na introdução deste trabalho os tambores de fricção sempre ocuparam um lugar de destaque em várias das culturas musicais da África Central, especialmente naquelas situadas na região oeste da atual Angola, nas do baixo Rio Congo e nas regiões de Bandundu e Kasai-Ocidental no Congo RDC (respectivamente, zonas R, H, extremo sul da zona C e nordeste da zona L, segundo a classificação dos grupos lingüísticos Bantu proposta por Guthrie em 1948 – Mapa 5).[136]

> Nesta zona o tambor de fricção parece estar associado principalmente com cerimônias mágicas, particularmente as que se relacionam com a morte, seja no atual lugar da cerimônia fúnebre, ou durante o período de iniciação, que simboliza a morte da criança e o nascimento do adulto. Tanto entre os bakubas como entre os bakongos, dos quais os primeiros devem ter assimilado o instrumento, o tambor de fricção é visto incorporado nas cerimônias de iniciação, onde ele representa simbolicamente o som do animal totêmico da sociedade funcional. Entre os Kubas, ele recebe mais valor místico, visto ser coberto com ráfia e tocado escondido para impedir os membros do grupo de vê-lo (assim como outros instrumentos que fazem parte do conjunto). Para os kubas, os iniciados acreditam que ele representa a voz do leão. No fim do período de iniciação, o instrumento é executado na aldeia para convocá-la para o retorno de novos homens. Na sociedade bakongo, onde o instrumento é também utilizado em cerimônias fúnebres, semelhantes valores simbólicos são também observados, uma vez que o som do instrumento representa a voz dos mortos. Vale a pena notar, entretanto, que enquanto na sociedade bakuba o tambor de fricção é reservado para fim ritual e tocado somente por iniciado, essa restrição não é observada pelos bakongos (inclusive os vilis da outra margem do rio Congo, na República Popular do Congo), onde o instrumento (com os mesmos traços morfológicos) é também usado por mulheres em cerimônias.[137]

---

[135] REDINHA, José. *Instrumentos musicais de Angola*. Coimbra: Instituto de Antropologia, 1984, 85.

[136] Segundo Mukuna, esta "*zona de interação cultural pode ser limitada a uma dada área geográfica, principalmente, a que se estende do atual baixo Congo (inclusive algumas tribos da margem esquerda do rio Congo) à região do Kazai (terra dos Kubas), passando pela terra dos yakas, dos lundas e dos quiocos, em ambos os lados da fronteira Congo-Angola. Em Angola, o mesmo instrumento com semelhantes traços organológicos (haste interna, tronco de árvore oco, etc.) é comum entre os umbundos, que o devem ter apresentado a seus vizinhos."* MUKUNA, 2006, p. 172.

[137] Ibid., p. 172-173.

No capitulo anterior, buscamos demonstrar como, a partir de suas matrizes culturais centro-africanas, este tipo de instrumento se transformou e se diversificou ao longo do tempo no Brasil, tendo seus usos e sentidos sócio-culturais permanentemente ressignificados no interior das musicalidades afro-brasileiras. Agora, nesta parte do segundo capitulo, buscaremos entender o sentido destes instrumentos musicais justamente em algumas das musicalidades centro-africanas, buscando vislumbrar, a partir de vários tipos de fontes de épocas, regiões e culturas musicais distintas da África Central, um panorama sobre a formação destas matrizes culturais que foram decisivas para a história deste tipo de instrumento em sua diáspora atlântica.

Figura 22: No detalhe, tambor de fricção da haste interna – Michael Praetorius - Syntagma Musicum – Prancha XXX.

O primeiro documento a ser analisado aqui não poderia ser outro se não o tambor de fricção representado na prancha de Praetorius. Pra nós, uma imagem preciosa, uma vez que só conhecemos outras imagens ou descrições deste tipo de instrumento feitas por europeus, a partir, do último quartel do século XIX. Esta é, portanto, uma fonte iconográfica anterior em quase dois séculos as demais localizadas durante toda nossa pesquisa.[138] É possível inferir com certeza, apenas por esta imagem, que se trate de um tambor de fricção da haste interna, uma vez que o artista representou com precisão, no detalhe da parte superior do instrumento, o ponto de conexão entre a membrana e a haste friccionável, da mesma maneira que representou também por uma sombra escura, na parte inferior, a saída da haste que se alonga para além do corpo do

[138] Infelizmente não conhecemos estudos históricos ou etnomusicológicos que no Brasil tenham analisado estas duas pranchas de Praetorius, tampouco encontramos dentre os estudos lidos sobre os tambores de fricção na África Central, de dentro ou de fora do país, algum autor que tenha-se atido para a "presença" deste pequeno tambor de fricção do inicio do século XVII. Quem sabe se a imagem deste tambor tivesse vindo à luz antes, não teríamos evitado, ao menos em parte, o debate em torno das origens, ibéricas ou africanas, dos tambores de fricção no Brasil.

instrumento.[139] Quando analisamos seu corpo, chama atenção, a forte curva na forma de sua caixa acústica, que difere do padrão cilíndrico predominante para o instrumento em toda África Central, mesmo entre os tambores zoomórficos, que ainda sim, mantêm em seu centro uma caixa cilíndrica regular, até por uma questão de amplificação acústica e facilidade para os movimentos das mãos durante a execução musical.[140] O instrumento parece ser pequeno na imagem, no entanto, apesar do que sugere a presença da régua na parte inferior da prancha, os instrumentos não estão representados entre si em escala. Tendo em conta as outras fontes que temos sobre alguns destes instrumentos musicais, fica evidenciada a desproporção, por exemplo, entre o "tamborim" (n.3 – Prancha XXX) e os dois membranofones que o ladeiam (n.2 – Prancha XXX), como também na outra prancha, na relação entre o pluriarco (n1. – Prancha XXXI), o cordofone (n.3 – Prancha XXXI) e o "chocalho" (n.10 – Prancha XXXI). Por conta disto, consideramos que não é possível infelizmente inferir, apenas por esta imagem, o tamanho real deste tambor de fricção do século XVII.

Outro detalhe interessante desta representação é a semelhança entre o padrão gráfico no corpo deste tambor de fricção e um dos padrões gráficos presentes nas aquarelas originais do Padre Cavazzi, do mesmo século. Ainda que o defeito na impressão da gravura prejudique a observação deste detalhe, é possível observar ao menos um fragmento do padrão, no centro do tambor, que pode ser o mesmo existente, como uma variação, dentre alguns dos padrões gráficos impressos numa saia azul usada pela rainha Nzinga de Matamba na aquarela da prancha n.26 do manuscrito de Cavazzi.[141] Num estudo pormenorizado sobre a cultura material dos Ambundu, a partir, das fontes dos séculos XVI e XVII, a historiadora alemã Beatriz Heintze, discutindo o

---

139 Chama atenção a desproporção entre a largura do ponto de "amarração" ou de intersecção da haste na membrana e a largura da haste friccionável que aparece saindo na parte de baixo do instrumento. Isto pode ser ocasionado por um equivoco de desenho, como também pode indicar que se trate na verdade de um tambor misto, de fricção indireta, como definiu Ortiz. Neste tipo de tambor a haste friccionável, muito grossa para ser atada diretamente a membrana, é transpassada por um cordão, que por sua vez, se liga a membrana, por um ou dois furos na "pele", mantidos no lugar por um nó no cordão ou outro fragmento de couro animal justaposto do lado de fora da membrana. Como discutimos no capítulo I, durante pesquisa de campo, pudemos observar tambores deste tipo, dentre o conjunto de tambores centenários do candombe, mantidos pelas comunidades quilombolas da Mata do Tição, município de Jaboticatubas (Ver fig. 10) e Justinópolis (Ver fig. 11), em Minas Gerais.

140 Como, por exemplo, o tambor zoomórfico *kwey ankaan*, do povo Kuba, na imagem que abre este trabalho (Ver fig. 1).

141 Estampa n. 26. In: BASSANI, EZIO. *Un Cappuccino nell'Africa nera del seicento: I disegni dei Manoscritti Araldi del Padre Giovanni Antonio Cavazzi da Montecuccolo*. Milano: *Quaderni Poro*, n. 4, 1987.

principal padrão gráfico representado por Cavazzi, descrito por ele como sendo o motivo símbolo da realeza de Matamba, diz:

> Era um desenho convencionalizado, que ainda hoje se encontra bastante difundido: no norte (e nordeste) [em relação ao antigo reino de Matamba, que ficava na região central da Angola atual*] parecia prevalecer mais a execução angular, no sul a redonda. A característica combinação especial angular e redonda como aparece nas aquarelas de Cavazzi, encontra-se no nordeste até os Kuba. A sua analogia mais convincente (inclusive os pontos) surge nos desenhos de areia, que se difundiram por todo o oriente da atual República Popular de Angola e que só em épocas mais recentes se tornaram conhecidos. Dado que Cavazzi apresenta acentuadamente este motivo como um motivo "real" tanto no contexto profano como religioso, impõe-se a hipótese de uma relação direta, quando não com o antigo reino de Angola, mas sim com a corte de Nzinga em Matamba (onde Cavazzi pintou aquilo que se apresentava perante seus olhos). E visto que Matamba foi durante décadas um importante centro comercial, partiriam possivelmente daqui os primeiros impulsos para o desenvolvimento do característico ideograma ponto-traço, que depois nos desenhos na areia dos Tshokwe e Nganguela ganharia sua expressão mais especifica com grande variedade de formas e significados encontrados, experimentando ao mesmo tempo uma desenvolvida estandardização (análogo ao desenvolvimento do motivo angular básico para um padrão, que cobria todo o espaço decorado dos Kuba).[142] [*Obs. nossa]

Pesquisas recentes vêm ressaltando cada vez mais a importância que o desenvolvimento destes sistemas gráficos de escritas, como por exemplo, os *sona* dos *Chokwe*, referidos acima por Heintze, tiveram para a história das culturas da África Central-Ocidental, assim como, em alguns casos, nos desdobramentos diásporicos destas culturas. Um exemplo forte é o caso dos *bidimbu e bisimbu* do antigo reino do Kongo que foram as bases para o desenvolvimento de várias formas de escritas gráficas afro-atlânticas, como os *pontos riscados* da macumba e da umbanda no Brasil, as *firmas* do palo monte cubano e em sua forma mais complexa e estilizada nos *vévés* do vodou haitiano.[143] Se confirmada, a presença desta variante do motivo gráfico da realeza de

---

142 HEINTZE, Beatrix. *A cultura material dos Ambundu Segundo as fontes dos séculos XVI e XVII*. In: Revista Internacional de Estudos Africanos N. 10 e 11, Janeiro-Dezembro, 1989, p. 39-40.

143 Ver: MARTINEZ, Barbaro. *Afro-Atlantic graphic Writing*. Philadelphia: Temple University Press: 2013; e também: Cap. 4. *"A marca dos quatro momentos do Sol: a arte e a religião dos Kongo nas Américas."* In: THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit. Arte e Filosofia Africana e Afro-Americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011, p 107.

Matamba na decoração deste tambor de fricção da prancha de Praetorius pode indicar que este tambor do século XVII poderia pertencer à parafernália de insígnias de poder de algum nobre daquele reino, ou de sua orquestra de corte, ou ainda de algum outro nobre proveniente de algum dos reinos vizinhos, também referidos por Heintze. Por outro lado pode ser que o instrumento fosse usado ritualmente como uma representação exterior do poder político real, na ausência da presença física do mandatário. Se tomarmos como exemplo alguns dos usos dos tambores fricção na cultura Kuba, como veremos mais adiante, perceberemos que ambas as possibilidades podem ser verdadeiras. Como de fato, não conhecemos seu contexto de origem étnica, a inteireza do motivo gráfico e muito menos o seu significado simbólico, o mais provável, é que o referido motivo tivesse ainda um significado outro, que no momento infelizmente nos escapa por completo. Ainda sim, a presença deste motivo gráfico desconhecido neste tambor de quatrocentos anos atrás, que como vimos pode ser parte de um complexo sistema de escrita, demonstra a continuidade histórica destas tradições de escrita simbólica na cultura material dos instrumentos musicais da região, uma vez que o padrão Kuba, referido por Heintze, como um possível desdobramento estético ao longo do tempo do já referido motivo geométrico original pertencente à realeza de Matamba, também se encontra no motivo gravado na decoração, do já citado, tambor de fricção *kwey ankaan* dos kuba (Ver fig. 1). Além disso, sob um ponto de vista mais amplo, pode ajudar também a iluminar o sentido atlântico da história dos diversos padrões gráficos recriados por africanos e afro-descendentes no Brasil, como forma de escrever suas culturas também na materialidade dos corpos de seus instrumentos musicais, ou ainda em outros suportes materiais de grande valor simbólico e ritual.[144]

Segundo Balfour, a descrição mais antiga de um tambor de fricção centro-africano seria esta do explorador tcheco Emil Holub, feita durante suas viagens pelos vales do Chobe e do Zambesi, por volta da década de 1870:

> **Dentro da cabana do conselho notei um dos *morupas***, tambores que, como soube mais tarde, podem ser encontrados na maioria das

---

[144] Temos em mente aqui o significado cultural de padrões decorativos que vimos, por exemplo, durante pesquisa de campo, pintados sobre um conjunto de tambores do candombe, na região de Lagoa Santa, no centro de Minas Gerais, ou ainda na decoração de tambores, inclusive de fricção, oriundos de várias regiões do país, pertencentes ao acervo do Museu Nacional do Folclore – Edison Carneiro, na cidade do Rio de Janeiro (Ver fig. 4.B). Além disso, nos referimos, por exemplo, aos pontos riscados da tradição da umbanda, que gravados ou pintados, podem ser usados para proteger casas, terreiros ou outros locais de culto externo na natureza, como pudemos ver, dentre outros lugares, no Quilombo São José da Serra, no distrito de Santa Isabel do Rio Preto, município de Valença, Rio de Janeiro.

> aldeias Marutse e Masupia. **A pele do tambor é perfurada, e uma vareta curta inserida na abertura, tendo outra vara fixada transversalmente na sua extremidade**, o instrumento é um cilindro de cerca de um pé de largura e um pé e um meio de comprimento. **Seu som, que não pode ser comparado a nada**, muito melhor do que o ranger de uma nova bota, **é feito esfregando o pau com um pedaço úmido da entrecasca do baobá torcida em volta da mão do executante**. **Eles raramente são postos em uso, exceto em ocasiões em que os habitantes estão celebrando com música o retorno de uma caçada bem-sucedida ao leão ou ao leopardo.** (Tradução nossa e grifo nosso) [145] (Ver fig. 4.A.)

Este primeiro fragmento, ainda que referente a culturas da África Central-Oriental, também revela características que, como já dissemos, são pertinentes a muitas outras culturas musicais centro-africanas onde existem tambores de fricção. Em primeiro lugar, o instrumento está vinculado a instâncias de poder político, por isso sua presença no interior da "cabana do conselho". Em segundo lugar, "eles raramente são postos em uso", a não ser em rituais especiais. Em terceiro lugar, o instrumento está, como é recorrente na África Central, simbolicamente ligado a leões ou leopardos, pois é com sua música que se celebram as caçadas bem aventuradas a estes animais. A fonte não detalha, no entanto, se nestas duas culturas específicas o instrumento podia ser usado também de fato para caçá-los, como ocorria, por exemplo, com as onças no Brasil.

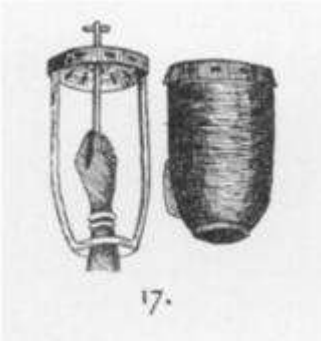
Também segundo Balfour, em outro trabalho publicado em alemão, *"Eine Culturskizze des Marutse-Mambunda Reiches",* Holub, descreveria um desses *reibtrommeln* como sendo *"um cilindro de madeira com a extremidade um tanto estreitada na extremidade inferior",* sua haste de fricção pendia *"para baixo dentro do cilindro como um badalo de sino, sendo mantida no lugar por pequenas travessas imediatamente acima e abaixo da membrana", seu som era "um ruído gutural profundo".*[146] (Ver fig. 23.B) Este outro fragmente, do segundo texto de Holub, é

---

[145] O texto original em inglês: *"Under the council hut I noticed one of the morupas or drums that, as I afterwards learnt, are to be found in most of the Marutse and Masupia villages. The skin of the drum is pierced, and a short stick inserted into the opening, with another stick fixed transversely at its end, the whole instrument being a cylinder of about a foot to a foot and a half long. Their sound, which cannot be compared to anything, much better than the creaking of a new boot, is made by rubbing the stick with a piece of wet baobab bast twisted round the hand of the performer. They are rarely brought into use, except on occasions when the inhabitants are celebrating the return from a successful lion or leopard hunt with music."* HOLUB, Emil. *Seven Years in South Africa: Travels, Researches and Hunting Adventures, Between the Diamond-Fields and the Zambesi (1872–79).* London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1881, Vol. II, p. 123.

[146] BALFOUR, (Jan. - Jun., 1907), p. 73

interessante por já ressaltar a marcada característica do som do instrumento, *"um ruído gutural profundo",* além de iniciar a discussão organológica sobre as diferentes formas de intersecção e fixação entre haste friccionável e membrana e o impacto disto no som e na técnica de execução musical.

A. 

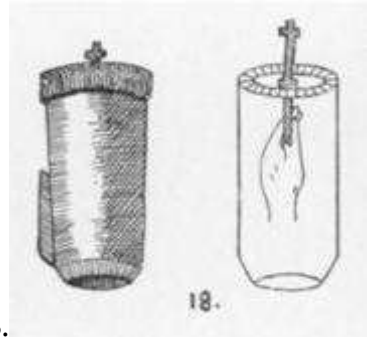
B. 

Figura 23: No croqui de Balfour os diferentes tipos de fixação da haste friccionável a membrana descritos nos dois fragmentos de Holub. No modelo A. a vareta só é fixada por outra vareta transversal no lado de fora do tambor, o que impede que ao puxar-se a haste de fricção em direção ao interior ela venha a atravessar a membrana, no entanto, em movimento no sentido contrário a haste sai livremente pelo furo na membrana. Já no modelo B. a haste é livremente fixada a membrana do tambor por duas "*travessas*" "*imediatamente acima e abaixo da membrana",* o que impossibilita que a haste saia pelo furo da membrana independente da direção do movimento de fricção.

Além disso, chama atenção, o fato de o autor adotar para nomear o instrumento a palavra *reibtrommeln,* nome do tambor de fricção da cultura popular alemã, ignorando as grandes diferenças organológicas e musicais existentes entre os tambores europeus de haste externa e os centro-africanos de haste interna. Semelhante procedimento de aproximação cultural também se pode ver em algumas fontes portuguesas que às vezes adotam o nome *ronca (*da *"sarronca"*, tambor de fricção daquele país), para se referir aos tambores de fricção centro-africanos. Isto sendo prática corrente entre exploradores e etnógrafos, pode ser mais um indício a apoiar a hipótese de Mukuna, de que a existência de tambores de fricção nas culturas populares da península ibérica e do mediterrâneo, inclusive também com algum tipo de associação simbólica ao leão, como acontece no Sul da Itália, também deva ser levada em consideração como um fator que pode ter facilitado a inserção e ressignificação destes instrumentos nas culturas musicais afro-americanas. Uma vez que o uso destes instrumentos, ainda que com suas grandes diferenças entre os modelos de haste externa e interna, também possibilitava uma chance de comunicação entre o universo musical centro-africano e a cultura popular europeia (ou ocidental). Ou seja, neste caso, entre a cultura musical das classes

dominantes, dos brancos pobres de origem europeia (especialmente os camponeses portugueses) e da massa de escravizados centro-africanos.[147]

Das fontes até a década de 1930, a melhor descrição de um tambor de fricção centro-africano é como apontou Ortiz, a de Claridge, o mesmo missionário que em outro trecho do mesmo documento, citado na introdução, dizia ser este o instrumento mais diabólico do Congo. É impressionante a semelhança com a técnica descrita por Gallet, na mesma década, para a puíta do Jongo no interior fluminense:

> O *dingwinti* é um tambor que pode ter o diâmetro dos correntes, mas em geral, tem o dobro de comprimento; feito de um pedaço de tronco de árvore muito reto e escavado ao longo de todo o comprimento da melhor maneira possível. Em uma extremidade leva cravada uma pele bem curtida e estirada; a outra é aberta. No centro do diafragma se faz um buraco através do qual se passa uma vareta ou cana da grossura de um apontador comum como os usados em escolas. **No final dessa vareta há um nó, ou carcela, o qual impede que ao tocar-se o instrumento a vareta saia do buraco do couro. O tocador se senta no chão segurando o tambor entre suas pernas,** com o couro deste longe; e a cabeça aberta perto de si; umedece seus dedos com água, **toma a vareta do interior do tambor e fricciona para si alternadamente, uma e outra mão,** deixando que a vareta passe sob certa pressão entre seus dedos. Isso origina uma rápida vibração no couro, **que o músico pode modificar facilmente, do rugido de um touro ao som de uma buzina de automóvel**. (Grifo nosso) [148]

Chama atenção, no entanto, o fato de o autor destacar tamanha amplitude para o instrumento *"do rugido de um touro ao som de uma buzina de automóvel",* sons que ainda por cima o músico pode mudar facilmente. Devido à homogeneidade de timbre e função que os tambores de fricção possuem em geral no interior das musicalidades afro-brasileiras, tínhamos por hipótese que isto seria decorrência direta da sonoridade no instrumento na África Central Ocidental. Foi grande então nossa surpresa ao ouvirmos os primeiros fonogramas de tambores de fricção daquela região. Em um fonograma, pro

---

147 Segundo Mukuna: "*Em suma, apesar de seu uso pelos bantos da Costa (tanto Oriental como Ocidental), não seria errado especular que o modelo de tambor de fricção brasileiro – cuíca – deve ter sido introduzido nesse país pelos escravos do Congo-Angola, embora seja também lógico que o princicpio do instrumento pudesse ter sido reforçado pelos senhores portugueses ou espanhóis. Seja como for, isso deve ser considerado como um fator importante a assegurar a sobrevivência do instrumento na nova sociedade, através da aplicação de principio pela classe dirigente, embora a estrutura organológica proveniente das sociedades originais dos membros componentes da nova classe baixa tenha sido julgada apropriada pela sociedade emergente".* MUKUNA, 2006, p. 147.

148 CLARIDGE, op. cit., 1922, p. 239.

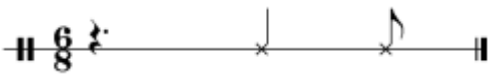
exemplo, de um tambor de fricção Ba-Lari, um dos subgrupos kongo, não só os tambor fazia alguns "solos", como a semelhanças das modernas cuícas do samba carioca, variava a altura das notas ao longo da linha melódica premindo a pele pelo lado de fora com a outra mão (Faixa 17 do disco).

Fig. 24: "músico Ba-Lari tocando tambor de Fricção".

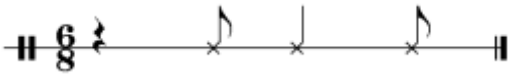
Em outro exemplo um velho "puiteiro" da região sudoeste de Angola, Chico Avelino, toca sua puíta em 6/8, executando como acompanhamento notas no corpo do instrumento (Faixa 18 do disco).

Base rítmica:

Notas no corpo do instrumento.



ou



Entretanto, apesar de toda a liberdade que parece existir na performance destes instrumentos na África Central, eles continuam sendo também as referências de baixo das orquestras. Parece-nos pois, tendo em vista que os tambores de fricção tradicionais de Cuba e de São Thomé e Príncipe, também praticam o mesmo tipo de "regime" musical que seus equivalentes no Brasil, que no contexto adverso da escravidão e da diáspora, estes instrumentos tiveram que, para continuar de fato existindo, adotar uma ortodoxia em sua função musical até que, no inicio do século XX, em outro contexto social, não mais atrelado a realidade escravista, recupera-se na cuíca carioca a antiga vocação solística de alguns dos tambores de fricção de haste interna da Africa Central.

2.3. *Chihumbas* e *nsambis* - pluriarcos centro-africanos no Brasil:

Fig. 24: No detalhe da aquerela de Chamberlain, um arco musical friccionado e um pluriarco.

Em 1821, o filho do cônsul-geral da Inglaterra no Brasil e oficial da Artilharia Real Britânica, tenente Henry Chamberlain, publicaria em Londres a imagem acima dentre as várias pranchas que compunham seu álbum *Views and Costumes of the City and Neighbourdhood of Rio de Janeiro* [Vistas e Costumes da Cidade do Rio de Janeiro e Arredores]. O autor esteve no Brasil acompanhando seu pai entre 1819-20, e desta passagem pelo país resultam além destas pranchas, uma série de pequenos textos, comentários às imagens que serviam de guia para a leitura por parte do público. O que nos interessa aqui, no entanto, é atentar, como fizeram Kubik e Silva, para o precioso detalhe desta imagem tão reproduzida e de fato tão pouco lida.[149] Tratam-se de dois músicos que caminhando tocam dois tipos de cordofones centro-africanos. Sobre eles Chamberlain escreveria:

> Absolutamente alheios ao que se está passando, **prestando atenção somente a musica,** a que todos se entregam com a mesma paixão e fervor que às danças e aos enfeites, caminham dois outros negros. **Um deles, filho de Moçambique**, toca um instrumento tosco, trazido de sua terra natal, **chamado madimba, espécie de violino com uma única corda. O outro, um negro do Congo, executa uma melodia diferente no sambee, um instrumento do seu país**. **Eles geralmente preferem as melodias pátrias a todas as outras.** E quando

149 Op cit. Ver: KUBIK, 1979, p. 45-46. e SILVA, 2005, p. 361.

> estes instrumentos estão em mãos hábeis, à música que produzem não é de nenhum modo desagradável.[150] [Grifo nosso]

O fragmento de Chamberlain se revela então como uma fonte preciosa, pois, além de anunciar o nome dos dois cordofones, *madimba* e *sambee*, respectivamente, o autor ainda nos aponta quais seriam as regiões de origem dos dois instrumentos no continente africano, o primeiro de Moçambique e o segundo do Congo. Além disso, segundo o autor, estes africanos no Rio de Janeiro, quando de posse de seus instrumentos musicais de origem, "*geralmente preferem as melodias pátrias a todas as outras".* No sudeste brasileiro, da primeira metade do século XIX, a palavra marimba ou no caso "madimba" poderia ser usada como um sinônimo de qualquer instrumento africano, ainda que provavelmente este sentido genérico da palavra fosse resultado provavelmente mais da percepção dos cronistas europeus, do que dos próprios músicos africanos.[151] Por sua organologia é possível inferir com certeza, como já fizeram Kubik e Silva, que se trate, o primeiro, de um cordofone monocórdio (ou "arco musical") friccionado, e o segundo, de um pluriarco.[152] Segundo Jadinon o primeiro autor a usar a expressão "pluriarco" para se referir a este tipo de instrumento africano foi Georges Montandon em sua obra *Genealogy of Musical Instruments* de 1919.[153] Adotamos no texto esta denominação para o instrumento por acreditarmos ser ela a que, de fato, melhor compreende a morfologia organológica deste instrumento musical peculiar, no entanto, na literatura etnomusicológica de língua inglesa também pode ser encontrada expressão "bow-lute", e na portuguesa "lira", como outras denominações correntes para o mesmo tipo de instrumento. Sobre o monocórdio Moçambicano, provavelmente um *"tchakare"*, como são conhecidos em Moçambique estes cordofones, que só existem naquela região do continente africano, infelizmente não nos aprofundaremos aqui neste estudo. No momento nos interessa discutir este cordofone de tipo pluriarco, atribuído pelo autor ao Congo. Como já vimos, se a denominação *madimba* (ou marimba), do monocórdio de fricção se revela genérica, a do pluriarco denominado *sambee*, no

---

150 CHAMBERLAIN, Henry. *Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1943, p. 169.

151 WALSH, 1985, p. 157.

152 KUBIK, 1979, p. 45-46; e SILVA, 2005, p. 361.

153 JADINON, Rémy. *On Nsambi Pluriarcs*. In: VANHEE, Hein, POYNOR, Robin e COOKSEY, Susan (orgs.) *Kongo across the Waters.* Gainesville: University Press of Florida, 2013, p. 143.

entanto, nos abre a uma grande possibilidade de investigação, mas para isto devemos voltar para as fontes centro-africanas referentes à musica do antigo reino do Kongo.

A imagem mais antiga que encontramos deste instrumento na África, durante nossa pesquisa, está no detalhe de uma salva portuguesa decorada com motivos africanos, do início do século XVI, onde se vêem os músicos de corte que tocando seus instrumentos acompanham o séquito de um dignitário justamente do reino do Congo.

Figura 25: Em outro detalhe da mesma salva de origem portuguesa, músicos tocando pluriarcos também acompanham o dignitário do reino do Congo. Início do séc. XVI Lisboa, Coleção Particular.[154]

No entanto é no texto do Padre Capuchinho Antonio Cavazzi, no início do século XVII, que encontramos a primeira descrição deste instrumento do Congo:

> ***Nsambi*, quase do modelo das guitarras espanholas que não tem fundo, é outro instrumento guarnecido com cordas muito boas extraídas de certas fibras finíssimas**, que são encontradas no comprimento das folhas da palmeira e em algumas outras plantas: mas a imperícia daqueles que o tocam, altera e quebra aquela pouca harmonia, que em minha opinião, o instrumento renderia. (Tradução nossa, grifo nosso) [155]

O trecho do Padre Cavazzi, apesar de muito pouco generoso as qualidades musicais do instrumento, que são evidenciadas inclusive pela longevidade secular de seu uso, traz, no entanto, algumas primeiras informações importantes. Fica evidente, a partir deste

---

[154] In: CAIADO, Pedro. *Os instrumentos musicais e as viagens dos portugueses* In: Camões: revista de letras. - nº 1 (Abr-Jun. 1998), p. 84.

[155] Em Italiano, na grafia original da época: *"Nsambi, quasi del modello delle Chitarre Spagnuole, che non habbiano il fondo, si è unáltro istrumento guernito di assai buone cordicelle, cavate da certe sottilissime fibre, che trovansi lungo le foglie della Palma, e di qualche altra Pianta: ma l'imperitia di chi le tasteggia, altera, e scompone quella poca armonia, che a mio giudicio renderebbe."* In: CAVAZZI, Giovanni Antonio. *Istorica descrittione de' tre regni Congo, Matamba, et Angola: situati nell'Etiopia inferiore occidentale e delle missioni apostoliche esercitateui da religiosi Capuccini*. Milano: Nelle Stampe dell'Agnelli,1690, p. 133.

fragmento do século XVII, que *sambee*, a forma grafada por Chamberlain para o nome deste instrumento no Rio de Janeiro do primeiro quartel do século XIX, seria então uma variação de escrita do nome *nsambi* pelo qual o instrumento ainda hoje é conhecido entre alguns subgrupos Bakongo da África Central. Isto, além de corroborar para o reconhecimento da rara precisão da informação recolhida por Chamberlain sobre o instrumento, também é um forte indicador da duração centenária de seus usos, num longo processo desde a África central ocidental até sua transferência para as Américas.

Vejamos então outro fragmento do já citado missionário Girolamo Merolla, que, no século XVII, também esteve como Cavazzi em missão no antigo reino do Kongo:

> O outro chamado ***Nsamb*i tem a forma de uma guitarrinha, mas sem o braço, no lugar do qual contêm cinco arcos,** com as cordas [feitas] de fibra de palmeira**; querendo reduzir a consonância, fazem com que entrem mais ou menos os arcos no seu côncavo. Toca-se com os dedos indicadores de ambas as mãos, dando-se o apoio (do instrumento) avante o peito.** O seu som é fraco por conta de sua pequenez, não obstante, não desagrada ao ouvido. (Tradução nossa, grifo nosso.) [156]

Vemos que se comparada à descrição de Cavazzi, seu contemporâneo, a de Merolla se apresenta mais generosa para com as potencialidades musicais do instrumento e bem mais completa na descrição das suas características organológicas particulares. Este provavelmente é o primeiro documento histórico onde se encontra uma descrição dos seus múltiplos arcos característicos e da possibilidade de alterar sua afinação ou tessitura a partir justamente do movimento destes arcos flexíveis. Além disso, neste fragmento o autor nos traz a descrição de uma das formas mais tradicionais de tocá-lo na África, no caso, a semelhança de uma harpa ocidental, tocando-o com as duas mãos e apoiando-o ao peito. Como já vimos no inicio do capítulo Merolla também nos legou uma imagem deste instrumento, a partir do qual se torna mais clara sua descrição da técnica de execução (Figura 26.A.).

Vemos que todos os três exemplares de *nsambis* abaixo, os dois primeiros do século XVII e o segundo provavelmente do final do XIX, têm cinco cordas. Existe, no entanto, uma diferença substancial entre a representação das caixas acústicas do

---

[156] Em Italiano, na grafia original da época: *"L'altro chiamati Nsambi, è à modo di Chitarrina, ma senza manico; in luogo di cui contiene cinque archetti, com le corde di fila di palma; e volendo ridurre à consonanza, fanno ch'entrino più, ò meno gli archetti nel côncavo: Suonasi com l'indice d'entrambe le mani, dandosegli l'appoggio avanti del petto. Il suono se è fievole pel la sua picciolezza nulla dimeno non disgrada all'udito."* In: MEROLLA, Girollamo. *Breve, e succinta relatione del viaggio nel regno di Congo nell' Africa meridionale*. Napoli: Editore Francesco Mollo, 1692, p. 172.

instrumento desenhadas por Merolla e Praetorius. Ainda, que nenhuma possibilidade possa ser descartada, na representação de Merolla, a forma excessivamente ovulada e desproporcional da caixa de ressonância com relação à extensão e posição dos arcos, parece indicar, como o autor faz no texto, mais uma tentativa de aproximar sua morfologia a das guitarras espanholas da época, do que um exercício de observação atenta de suas características organológicas. Por outro lado, o mesmo não pode ser dito da representação de Praetorius, uma rápida comparação com o exemplar antropomórfico do Museu de Tervuren (Fig. 26.C.) revela a riqueza de detalhes que o autor foi capaz de apreender, desde a inserção dos arcos na caixa de ressonância, a fixação das cordas no tampo (Fig 26.B).

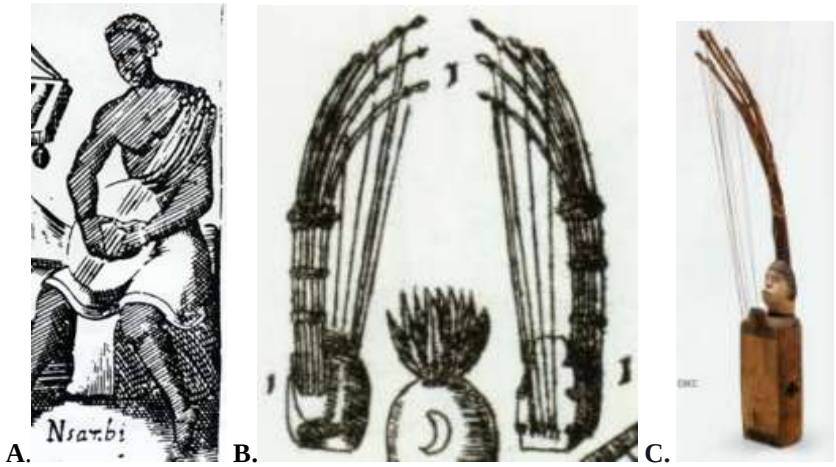


Fig.26: A. O detalhe da representação do *Nsambi* em Merolla. B. Um pluriarco representado na prancha XXXI de Praetorius. C. Um pluriarco antropomórfico Kongo-Kavati, adquirido pelo Museu de Tervuren em Maduda, na região do Baixo Congo em 1910.

Segundo Jadinon no continente africano a ocorrência geográfica dos pluriarcos é concentrada na região da África Central, ainda que existam alguns modelos na África do Sul e na "África Ocidental Inglesa".[157] Segundo o mesmo autor os pluriarcos centro-africanos teriam de duas a oito cordas, sendo que os de duas cordas seriam apenas brinquedos para crianças.[158] Estendendo do conjunto citado o número de cordas possíveis, incluiríamos também o pluriarco de nove cordas dos Handas do sudoeste angolano, denominado *otxiumba*, descrito por Redinha.[159] Segundo Jadinon, dentre seus vários nomes, *nsambi* e *ngomfi*, seriam as formas recorrentes na região do Baixo Congo.

---

157 Sobre estes outros modelos de outras regiões do continente o autor não oferece mais detalhes e tampouco referências. Não encontramos nenhuma outra informação a respeito ao longo da pesquisa. Cf.: JADINON, 2013, p. 143.

158 Ibidem.

159 REDINHA, 1984, p. 56.

Ainda segundo este autor, Pierre Sallée, teria notado que estes termos seriam variantes lingüísticas da raiz *gombi*, termo que significaria "instrumentos de cordas" em várias línguas Bantu das regiões A, B, C e H, de acordo com a classificação linguística de Guthrie (Mapa 5). Dentre estes estariam seguramente também o conjunto de "guitarras de braços múltiplos" listados por Mario de Andrade a partir da leitura de Stephen Chauvet**: "***Lokombe, kokolo, Njembo, Kondo, Lekwo, lukondo, dumo*," além do "*lukonde, instrumento de cordas dedilhadas dos Bakubas (Zaire-África). Do tampo inferior da caixa de ressonância saem oito varas de comprimentos diferentes, nas pontas das quais são amarradas as cordas".*[160]

Fig. 27: O maior pluriarco do continente africano é o *Lukombe* dos *Ekonda,* tocado com palheta.

No final do século XVIII, um outro pluriarco também foi registrado em uma imagem no Norte do Brasil, sobre ela Silva afirma que:

> (...) Uma fantástica imagem produzida por Codina e Freyre no final do século XVIII, quando da viagem de pesquisa do cientista luso-brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira pela região norte do país. O documento que ficou conhecido como *Memória da Amazônia, a viagem philosophica de Alexandre Rodrigues Ferreira pelas capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Matogrosso e Cuyabá, 1883-1792,* aparece o primoroso desenho aquarelado de uma chihumba de 7 cordas, sob o titulo *Violla q. tocão os pretos.*[161]

---

160 ANDRADE, 1989, p. 288 e 290.

161 SILVA, Salomão Jovino da. *Viola d'Angola – Som de Raiz.* In: Revista História Viva – Temas Brasileiros n.3. São Paulo: Ediouro - Duetto Editoral, 2006, p 71.

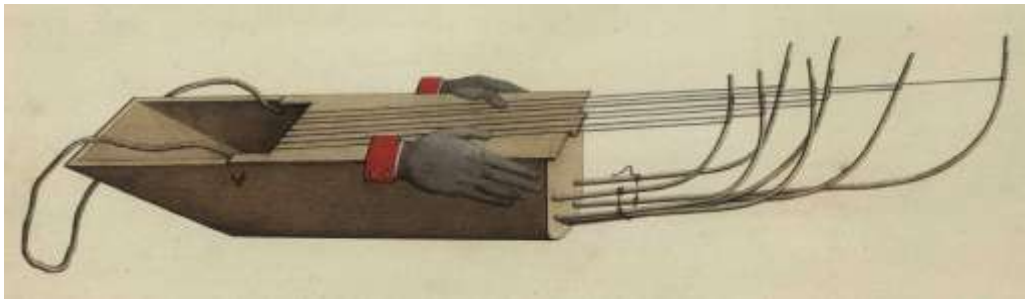


Fig. 28: Pluriarco registrado no norte do Brasil no final do século XVII (Codina e Freyre –Acervo Biblioteca Nacional)

Ainda segundo a imagem do pluriarco registrado pela expedição de Rodrigues Ferreira, Kubik, diz que:

> O testemunho de Alexandre Rodrigues Ferreira é (...) importante, porque ele deixou-nos um (...) desenho, mostrando um pluriarco de um tipo igualmente idêntico aos pluriarcos da província Huíla, em Angola, onde são chamados cihumba. Cihumba é ainda um instrumento muito importante, muitas vezes usado durante viagens a Benguela. O desenho de Rodrigues Ferreira é tão detalhado que foi possível (...) reconstruir mesmo a afinação desse instrumento que, no século XVIII, pertencia a um escravo brasileiro.[162]

Fig. 29: Cartão Postal mostrando dois tocadores de tambor e pluriarco (*nsambi)* – Região do baixo Congo (República Democrática do Congo), início do século XX. Fotografia de R. Visser. (RMCA Photographic Archives, Tervuren, Bélgica).

Acima vemos novamente um *nsambi* no congo com o acompanhamento de um tambor, o mesmo instrumento também foi registrado por Guillobel na década de 1810,

---

162 KUBIK, Gerhard. *Traços históricos da província da Huíla no Brasil*. In: BRITO, Joaquim Pais de, CARVALHO, Mário Vieira de e PAIS, José Machado (coord.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, 139.

inclusive acredita-se que dá cópia desta imagem é que Chamberlain tenha feito a sua do pluriarco, o que era um procedimento artístico comum na época.

Fig. 30: *"Moleque com Berimbau de Quatro Cordas e Cesto na Cabeça"* - Joaquim Cândido Guillobel, ca. 1814.[163]

Fig. 31: Um feiticeiro, "*nganga*", Bavili parece cantar, segurando na mão um *nkissi*, acompanhado por pluriarco e tambor. Antigo Congo Francês – "Scène de Fétichisme Bavili" (Ed. collection Audema) 1900-1904.

---

163 GUILLOBEL, Joaquim Cândido. *Usos e costumes do Rio de Janeiro nas figurinhas de Guillobel*. Curitiba: Editado por Cândido Guinle de Paula Machado, 1978.

Numa terrível imagem do início do colonialismo alemão na África, vemos militares que posam para a fotografia junto ao tesouro pilhado dentro do palácio real Akon, no atual território dos Camarões, no detalhe no centro da imagem um homem também posa com um grande pluriarco.

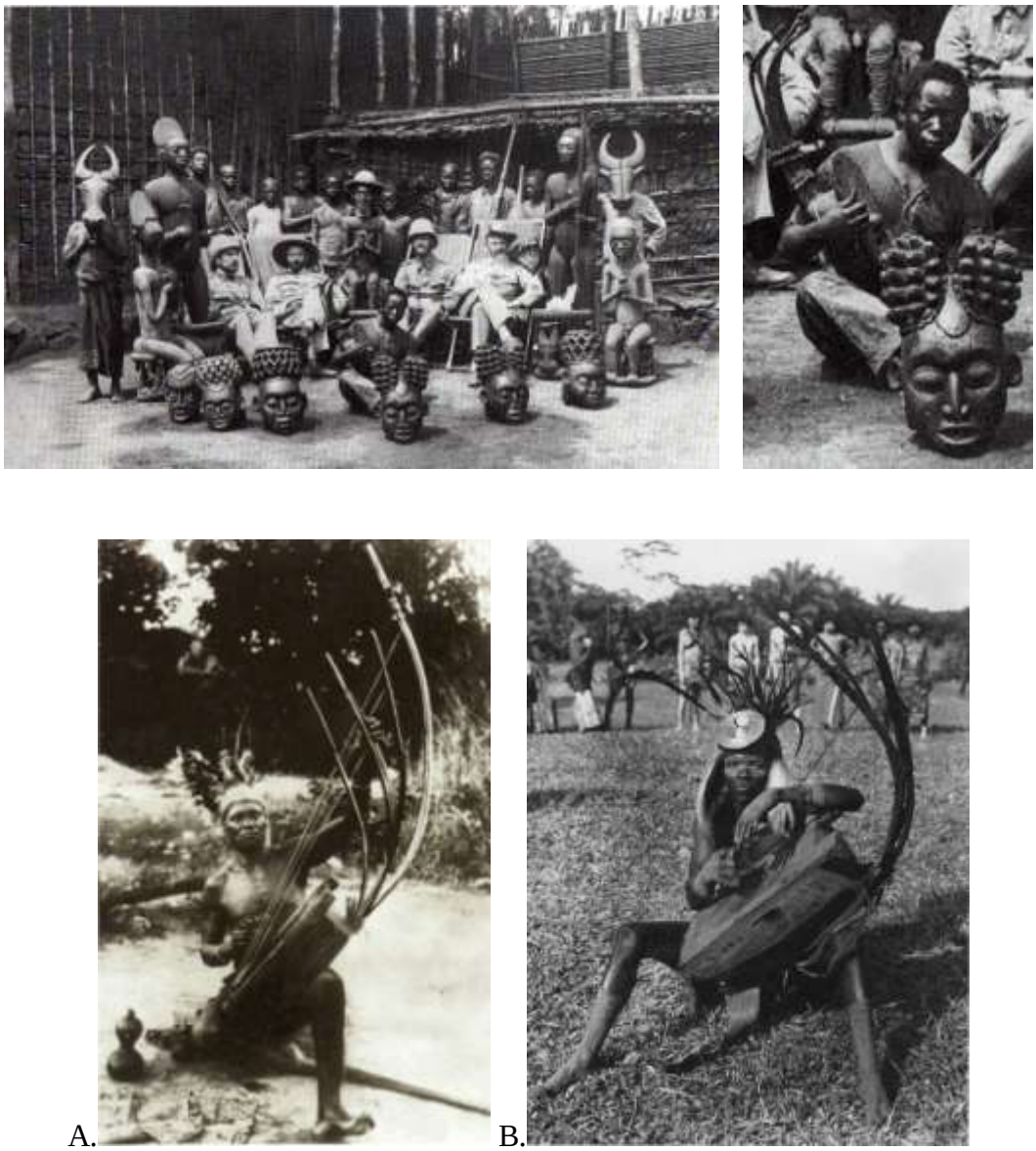


Fig. 32: Dois exemplars dos grandes *Lukombes* dos *Ekonda* – Congo RDC.

Segundo Silva:

> Joceliyn Murray aponta as relações entre chihumba e a viola d'angola de Debret: "A chihumba de vários arcos ou alaúdes de arcos é um instrumento muito popular entre os povos do sudoeste de Angola. Toca-se muitas vezes enquanto se vai caminhando, durante uma longa viagem. Muitas das canções fazem referência à longa marcha, com cargas de mercadoria, das zonas rurais até o porto de Benguela, que foi também um importante centro de deportação de angolanos, cujo destino era o trabalho como escravos no Novo Mundo, especialmente

no Brasil. O pluriarco é um dos instrumentos que já tinham chegado ao Brasil com o comércio de escravos no século XVIII”.[164]

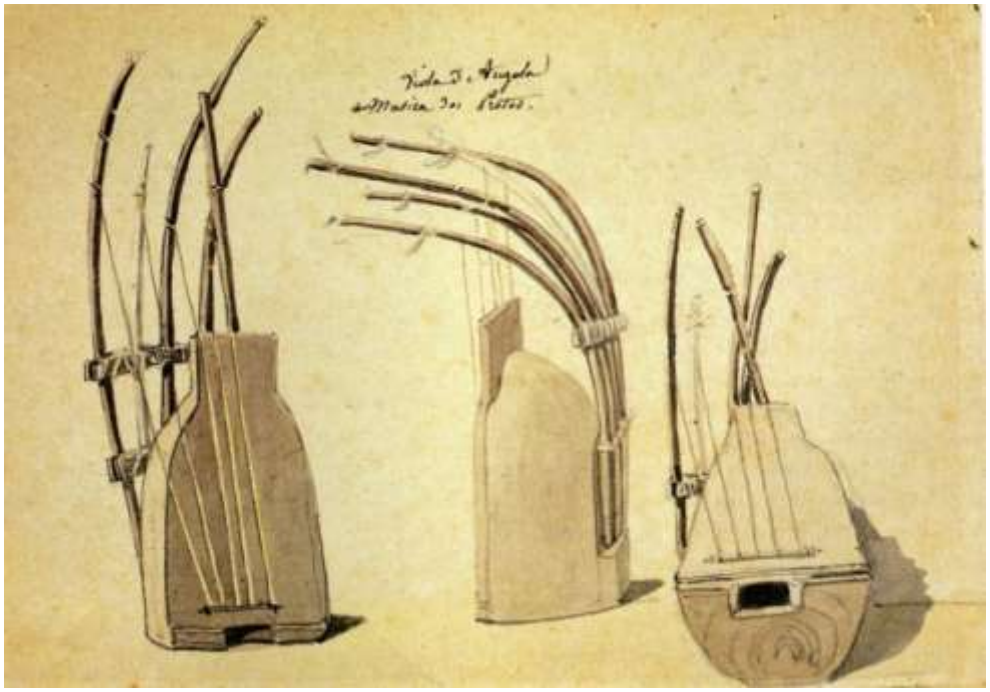


Fig. 33: J. B. Debret “Viola d’Angola” c. 1820.

Fig. 34: Um músico e seu pluriarco centro-africano - Vale do Paraíba (c. 1870).

---

[164] SILVA, Salomão Jovino da. *Viola d’Angola – Som de Raiz.* In: Revista História Viva – Temas Brasileiros n.3. São Paulo: Ediouro - Duetto Editoral, 2006, p 70.

Esta é a única fotografia conhecida de tipo de cordofone africano no Brasil e provavelmente nas Américas. Pertencente a coleção particular "Ruy Souza e Silva", foi publicada por G. Ermakoff como *"negro portando objeto desconhecido".* Podemos inferir que a fotografia foi provavelmente feita no Vale do Paraíba, por volta de 1870, como revela o selo "Petrópolis" da revelação e também as sacas no armazém de café do segundo plano. Segundo Silva:

> Hoje podemos sustentar sem sombra de dúvida, que o instrumento fotografado é uma chihumba de quatro cordas. O fato de que a postura corporal do personagem não seja típica na execução desse instrumento sugere que a imagem possa ter registrado o momento de transição de uma técnica africana para outra, utilizada para executar as violas ibéricas, que foram adotadas pelos africanos desde os primeiros contatos com cordofones lusitanos.
> Hoje ainda, esses instrumentos podem ser encontrados, com diferentes nomes e números de cordas, na região da República Democrática do Congo e no sudoeste de Angola, onde recebem vários nomes, inclusive chihumba.[165]

Sem dúvida, a disposição na pose, destacando a maneira de dedilhar as cordas do instrumento e a existência de uma caixa própria para guardá-lo, fazem desta fotografia um documento excepcional, mesmo porque já aquela altura o instrumento devia ser raro no Brasil.

> A cultura musical afro-brasileira no século XIX alimentou-se desses conhecimentos africanos traduzidos em cordas dedilhadas, percutidas ou friccionadas, tocadas com arco como os violinos e rabecas, cujas caixas de ressonância eram feitas de cabaça, casca de coco ou madeira. As "violas", "violetas" e pluriarcos quebram o estereótipo da música africana como "essencialmente rítmica.[166]

---

165 SILVA, 2006, p. 71.

166 Ibidem .

2.4. O esboço de Debret:

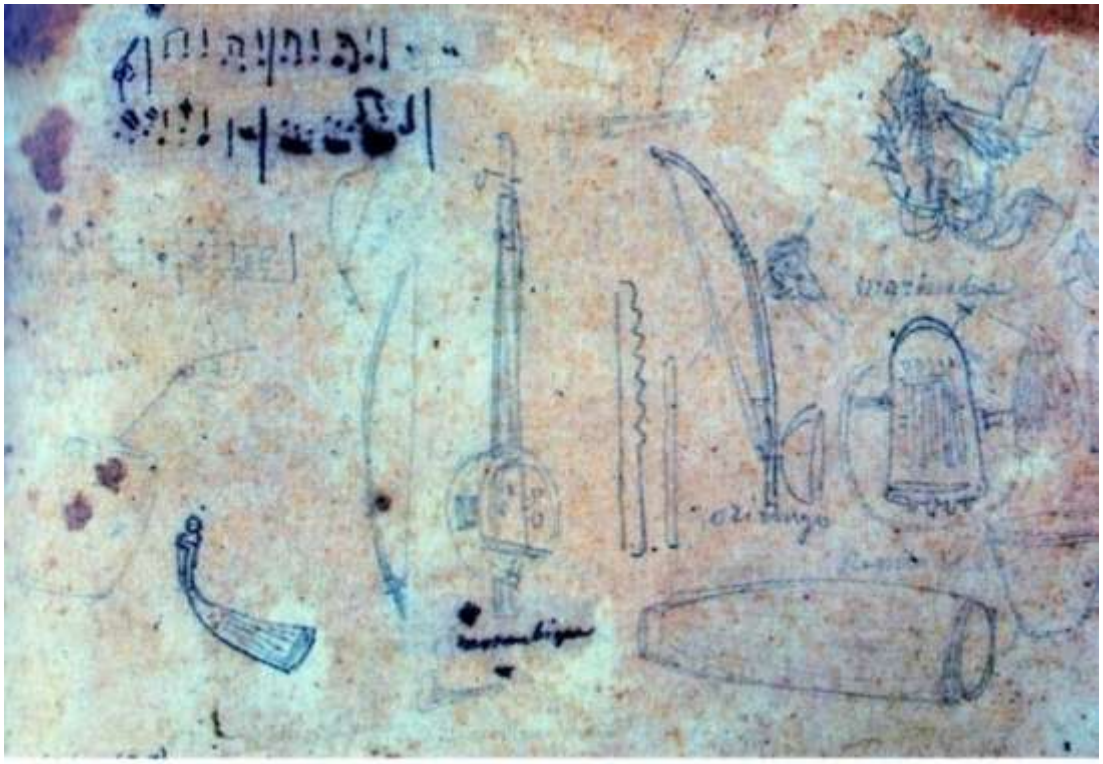


Fig. 35: Esboço de instrumentos e notação musical - Jean B. Debret (C. 1817-1829) Casto Maya Museu.[167]

Durante a realização do levantamento sobre os instrumentos musicais africanos na iconografia de Jean Batiste Debret nos deparamos com uma página do seu caderno de esboços (Fig. 35.), atualmente pertencente ao acervo dos Museus Castro Maya do Rio de Janeiro. Para nossa surpresa não encontramos nenhum outro estudo que fizesse referência a esta imagem e o seu grande potencial histórico. Ela foi discretamente publicada em 2007, sob o título *"Instrumentos e notas musicais – estudo",* no catálogo raisonné das obras de Debret sobre o Brasil organizado por Bandeira.[168] Infelizmente até o momento da escrita deste trabalho não tivemos a oportunidade de analisar o documento original, o que, com sorte, ainda pretendemos reverter no futuro para quem sabe poder aprofundar nossa análise. Assim, todas as considerações aqui sobre a imagem original foram feitas a partir da observação da ampliação, e dos diferentes

---

[167] Publicada em BANDEIRA, Julio. *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831* Rio de Janeiro: Capivara, 2007, p. 447.

[168] Idem.

contrastes, a que submetemos a pequena imagem publicada (5 X 7,2 cm) durante o processo de digitalização computadorizada.[169]

Fig. 36: No detalhe, exemplo dos três tipos de contrastes usados na digitalização.

Não conhecemos nenhuma outra imagem feita sobre os instrumentos musicais afro-brasileiros equivalente a essa em todo o século XIX. Do ponto de vista do historiador o fato de ser uma página do caderno de esboços a torna ainda mais interessante como documento. Ao contrário das litografias acabadas que, mediadas para publicação, eram criadas na Europa por terceiros a partir de uma bricolagem alegórica de diferentes elementos retirados das aquarelas e desenhos originais de referência, o caderno de esboços reúne elementos efetivamente vistos e registrados pelo autor in loco e num espaço muito curto de tempo, de 1817-1829. Do mesmo modo as anotações complementares sejam dos nomes dos instrumentos musicais ou da própria notação musical aumentam ainda mais a potencialidade deste documento, uma vez que eram feitas visando subsidiar a posterior escrita do seu livro, "Viagem Pitoresca". Livro que por sua vez faria de Debret o mais famoso viajante estrangeiro a documentar o Brasil no século XIX. No entanto, pelo fato de não termos tido acesso aos originais, parte dos nomes escritos ao lado dos instrumentos se tornaram inelegíveis para nós. Vejamos então os detalhes deste raríssimo documento.

Fig. 37: As duas primeiras linhas da notação musical sob efeito de dois tipos de contraste.

O primeiro detalhe que chama atenção no documento é a existência de três linhas de notação musical no canto superior esquerdo da página. São duas linhas feitas a tinta e uma embaixo a lápis. Como não tivemos acesso aos originais não sabemos se é possível recuperar também a notação da linha feita a lápis, no entanto as linhas feitas à

---

169 A imagem original feita a lápis, tem 14,5 x 20,8 cm; C. 1817-1829. Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

tinta permanecem razoavelmente nítidas quase duzentos anos depois. A primeira pergunta que surge, é qual seria então a origem deste tema grafado por Debret ao lado destes instrumentos africanos? É impossível inferir uma resposta apenas por este documento. Não obstante, podemos fazer um pequeno exercício de livre imaginação. O fato deste registro musical estar numa mesma página de um caderno de esboços com vários instrumentos musicais africanos, pode sugerir que a melodia anotada estivesse vinculada a algum dos instrumentos desenhados. Mas qual poderia ser este? Não fazíamos ideia, não existe na viagem pitoresca nenhuma anotação musical referente à música de africanos ou afro-brasileiros, aliás, são raríssimos os documentos deste tipo em todas as Américas no século XIX. Eis que ao apresentarmos o problema a um colega de pesquisa, este nos sugeriu que a anotação poderia ser um registro melódico de um "time-line" bem próximo daquele do tradicional toque de São Bento Grande da capoeira angola contemporânea.[170] O fato de termos justamente do lado direito da página um cordofone percutido, um *urucungo* (ou *oricongo*, como também grafou Debret), que como já vimos, é um dos ancestrais centro-africanos do moderno berimbau da capoeira, torna ainda mais instigante este nosso exercício de imaginação (Fig. X D.). Lida literalmente a notação do tema não se aproxima da célula rítmica do ritmo citado, no entanto, este mesmo colega apontou a recorrente dificuldade de notação no Ocidente das "linhas" rítmicas africanas e afro-americanas. Ainda mais, se levarmos em conta, que neste caso, a notação foi feita por um europeu de formação erudita do início do século XIX. Ainda hoje, os músicos e musicólogos de formação erudita têm muita dificuldade em compreender e transcrever as células rítmicas, as polirritmias, etc., ainda mais, quando estes "time-lines" africanos e afro-americanos iniciam-se em anacruse. Esta sugestão é reforçada pela impressão de "estranheza" causada, do ponto de vista rítmico, pelo último compasso da linha de baixo. Conta Gehard Kubik que quando esteve pela primeira vez no Brasil, na década de setenta, se surpreendeu muito com o fato de seus informantes, tanto do Rio de Janeiro quanto de Salvador, apontarem imediatamente uma gravação que o autor havia portado do *mbulumbumba*, como também é chamado o cordofone monocórdio percutido na região sudoeste de Angola, como sendo uma gravação do ritmo de São Bento Grande da capoeira, e ainda um

---

[170] Agradeço aqui novamente a instigante visão do meu amigo e colega Lucas Brogiolo, músico percussionista e e grande pesquisador das musicalidades populares do Brasil.

segundo, como sendo do chamado ritmo de "cavalaria".[171] Para este autor isto seria mais um forte indício da duração e estabilidades no tempo destes padrões rítmicos africanos em sua diáspora americana. Reforçando aqui ainda mais a nossa especulação, cabe um último registro, no século XX, um musicólogo estrangeiro realizou um pequeno estudo sobre a música do berimbau de barriga da capoeira contemporânea e foi vitimado pelo mesmo equívoco de formação ao transcrever os mesmos "time-lines" da capoeira.[172] Se confirmada esta hipótese do São Bento Grande, este seria provavelmente o registro musical mais antigo existente da música de um cordofone africano, um "time-line" centro-africano, registrado no Brasil há quase 200 anos atrás. No entanto, é claro, para de fato inferir isto com segurança seria necessária uma discussão muito mais aprofundada e melhor embasada ainda a ser realizada numa pesquisa futura. Dando prosseguimento a nossa discussão vejamos então os outros instrumentos registrados por Debret em seus esboços.

A. B. C. D.

Fig. 38: Três tipos de cordofones e um raspador: A e B: Dois ângulos do mesmo tipo de monocórdio friccionado, grafado por Debret como "Mozambique". C: Um arco musical percutido simples. D E um arco musical percutido com cabaça ressonadora, grafado como "Oricongo".

---

171 Segundo Kubik: "*Some patterns for the accompanying musical bow called berimbau can be traced back to the mbulumbumba gourd-resonated bow of southwestern Angola. I was very surprised to discover this when playing some of my Angolan bow recordings to Vicente dos Santos in Salvador, Lygia Carvalho and others informants in Rio de Janeiro. The Afro-Brazilians understood the music of southwestern Angolan mbulumbumba. Especially my recordings of the Angolan musician José Virasanda (see the record published in Tervuren, Side B, No. 4, "Chirumba chetu") provoked a surprising reaction. Vicente in Salvador and others in Rio de Janeiro and São Paulo immediately said that the first pattern played by Virasanda was called São Bento Grande in Capoeira; and the second rhythm which he suddenly introduces without stopping his play was called Cavalaria.* KUBIK, 1979, p. 30.

172 SHAFFER, Kay. Berimbau-de-barriga e seus toques. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte, 1977.

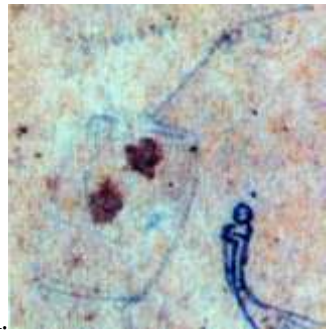
A.  B. C.

Fig. 39: A. O que pode ser um tambor de fricção, pelo que se verifica na haste que sai de dentro do instrumento. B. Um grande tambor. Chama atenção o fato de Debret não ter publicado nenhum tambor africano ou afro-brasileiro em seu trabalho. C. Tambor cônico

A. B.

Fig. 40: Lamelofone ("Marimba") com ressonador, vista da perspectiva de cima, a do próprio músico. B O mesmo instrumento, por outro ângulo, em detalhe de aquarela acabada de Debret, "Passeio em um Domingo a tarde".

A. B.

Fig.41: A. O que pode ser uma corneta antropomórfica de tipo *"mpungi"* do congo/ B. Corneta *mpungi* representada na prancha de Praetorius (Final do séc. XVII).

Fig. 42: Um exemplar de corneta *Mpungi*, do século XIX, do acervo do Museu de Tervuren.

Este é o primeiro motivo da importância desta página do caderno de Debret, onde não só vemos um grande tambor cilíndrico (no canto inferior direito), como temos o que pode ser o primeiro registro feito de um tambor de fricção (de haste interna) em todo o continente americano (tambor semi-apagado, no canto inferior extremo esquerdo da imagem, com um pequeno detalhe da haste interna que sai do centro do tambor), ao seu lado direito, está uma belíssima "corneta" "antropomórfica" muito semelhante às *mpungi* que são constantes na representação das musicalidades do Congo desde o século XVI. Além disso, a página do caderno ainda contém o importante registro de três tipos de cordofones, o maior ao centro é um tipo de violino monocórdio de origem moçambicana, provavelmente um "*Tchakare",* ele foi muito bem representado com seu arco do lado esquerdo e o corpo com a caixa acústica muito bem trabalhada no centro. Instrumento igual foi representado por Debret em outro esboço, assim como o que é visto sendo executado numa roda de capoeira pintada por Paul Harro-Haring e também no canto direito de uma famosa aquarela citadina de Henri Chamberlain, feita no Rio de Janeiro. Na parte de cima do arco de fricção do monocórdio aparece um pequeno cordofone que se assemelha muito aos cordofones centro-africanos que usam a boca como caixa acústica, principalmente se comparado a uma ilustração de um de desses instrumentos feitas por um viajante no Suriname do século XIX. Se for este o caso, provavelmente será a única representação iconográfica deste instrumento no Brasil do século XIX.

Por fim, cabe ressaltar a existência do grande "urucungo" no centro da página, que também foi representado por Debret com menos detalhes na conhecida imagem do "Velho Orfeão Africano". E ladeando o Urucungo a esquerda o que parece ser um uma espécie de "reco-reco" ("raspador") e do seu lado direito, uma grande "sanza"

(lamelofone -"Idiofone Pinçado") vista de cima com sua grande cabaça ressonadora, igual a "marimba" também representada por Debret, sobre outro ângulo, no centro na belíssima aquarela intitulada "Passeio de Domingo a tarde" e que não foi aproveitada na edição das Viagens Pitorescas.

Conclusão – Escutando a cupópia da cuíca

Kalunga nkoko unene, lungila meso, k'ulungila ntambi ko
(Kalunga é um grande rio que se pode percorrer com os olhos,
mas não com as pernas)[173]

Fig. 43: Uma orquestra de "serviçaes" em São Tomé e Príncipe, início do século XX.[174]

Este raro documento é uma fotografia do inicio do século XX de uma orquestra de "serviçais" africanos de uma das "roças" de cacau de São Tomé. É único exemplar de fotografia que conhecemos em toda a diáspora das musicalidades centro-africanas que contenha todas estas camadas sonoras no seu conjunto organológico: cordofones, idiofones, membranofones, lamelofones e a direita o enorme e grave tambor de fricção. Como já dissemos, esta é uma imagem de São Tomé, porém se observarmos a descrição abaixo, do folclorista paulista Afonso de Freitas, sobre as festas religiosas negras

---

173 Uma linda fórmula de adivinhação metafórica usada entre os Bampanga do Congo RDC para explicar entre eles o sentido da palavra *Kalunga*. Ainda que obviamente este não fosse o sentido original da metáfora Bampanga, nenhuma outra poderia ser mais precisa para definir os limites do trabalho do historiador que pretenda no século XXI viajar pelas rotas culturais que formaram o Atlântico Negro (*kalunga)* por meio da leitura das fontes iconográficas do passado. Cf. LIENHARD, 1998, p. 46.

174 A fotografia pertence ao acervo da divisão de documentação fotográfica do Instituto Português de Museus.

realizadas no largo de São Bento, em São Paulo, a julgar pelos instrumentos musicais contidos em ambas, veremos que esta fotografia bem poderia ser um registro do Brasil:

> O samba, ainda em 1860 e até mesmo em 1865, pelas festas religiosas ou dias santos de guarda, reunia-se no Pátio de São Bento, obtida licença oficial, a escravatura da cidade na realização dos seus folgares religiosos que eram suas danças características. O negrume formava então tantos grupos quantas as origens étnicas em que se subdividia, e as danças e os cantares rompiam ao ruído seco do **reque-reque**, ao som rouco e soturno dos **tambus**, das **puítas** e dos **urucungos** que, com a **marimba** solitária, formavam a coleção dos instrumentos africanos conhecidos em nossa terra.[175]

Para além da função alegórica original de ambas as "imagens", a análise cruzadas destes documentos pode, como buscamos fazer até aqui, iluminar alguns dos processos internos de formação das musicalidades afro-atlânticas. Uma vez que do ponto de vista organológico em ambos os documentos estão presentes o instrumental sobre o qual posteriormente se consolidaram musicalidades diversas como o samba urbano carioca, a rumba, a capoeira, o congolaye haitiano, dentre muitos outros sons da diáspora afro-americana.

O intuito deste trabalho foi, portanto, o de mostrar a possibilidade de investigar-se, desde uma perspectiva atlântica a história social dos instrumentos e das musicalidades produzidas por centro-africanos e seus descendentes na diáspora. Como lembrou Silva:

> (...) Nas canções e toques dos tambores, na cultura material de sua confecção, nas letras das cantigas, nos ritos próprios a cada atividade, ainda que em tons frágeis, prefiguram referências de uma África mítica por vezes chamada "Aruanda" e recorrentemente ao "tempo do cativeiro". Tiramos daí, não sem estarrecimento, a conclusão de que gamas infindas da história social das populações de origem africana no Brasil ainda estão à espera de pesquisas, apesar de tantas certezas petrificadas.
>
> Não se trata de localizar essências de identidades negras que se expressem na musicalidade, porque as identidades vislumbram-se também como construções históricas e, portanto, dinâmicas e fugazes, que somente podem ser apreendidas no deslocamento, no movimento, não na suposta linearidade progressiva do tempo, mas nos descaminhos.[176]

---

175 FREITAS, Affonso A. de. *Tradições e reminiscências paulistanas*. 3ª edição. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1978, p. 152.

176 SILVA, Salomão Jovino da. *Marimbas de Debret: presença musical africana na iconografia brasileira oitocentista*. In: BRITO, Joaquim Pais de, CARVALHO, Mário Vieira de e PAIS, José Machado (coord.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, 132.

Desde esta perspectiva, esperamos ter conseguido apreender com este trabalho ao menos uma parte significativa da história social dos tambores de fricção no Brasil, justamente nas importantes contradições e ambiguidades ensejadas pelo processo de transformação da puíta centro-africana na cuíca do samba urbano carioca. Esperamos ter recuperado também por meio disto, parte da agência histórica dos músicos que de alguma maneira protagonizaram este processo. E se hoje em dia a cuíca não é mais capaz de roncar de maneira a fazer tremer os homens e amedrontar os meninos em formação, lembrando a todos "da aldeia" a força permanente dos espíritos do mundo, ele ainda é, e oxalá sempre será, capaz de chorar num samba a gana e a memória de todos os seus ancestrais.

Fontes:

África (Angola, Congo, Moçambique e São Tomé e Príncipe) -

BASSANI, EZIO. *Un Cappuccino nell'Africa nera del seicento: I disegni dei Manoscritti Araldi del Padre Giovanni Antonio Cavazzi da Montecuccolo*. Milano: *Quaderni Poro*, n. 4, 1987.

BATALHA, Ladislau. *Angola.* Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1889.

_____. *Costumes angolenses.* Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1890.

CAPELLO, Hermenegildo e IVENS, Roberto. *De Angola á contra-costa.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1886.

_____. *De Benguella ás terras de Iácca:* descripção de uma viagem na Africa Central e Occidental. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.

CAVAZZI, Giovanni Antonio. *Istorica descrittione de' tre regni Congo, Matamba, et Angola: situati nell'Etiopia inferiore occidentale e delle missioni apostoliche esercitateui da religiosi Capuccini*. Milano: Nelle Stampe dell'Agnelli,1690.

CLARIDGE, G. Cyril. *Wild bush tribes of tropical Africa: an account of adventure & travel amongst pagan people in tropical Africa.*London: Seeley, Service, 1922.

COLLO, Paola e BENSO, Silvia. *Sogno: Bamba, Pemba, Ovando e altre contrade dei regni di Congo, Angola e adjacenti* Milano: Pubblicazione privata di Franco Maria Ricci, 1986.

DUARTE, Maria da Luz Teixeira. *Catálogo de Instrumentos Musicais de Moçambique.* Maputo: Direcção Nacional de Cultura, 1980.

FELNER, Alfredo de Albuquerque. *Angola, apontamentos sobre a ocupação e inicio dos estabelecimentos dos portugueses no Congo, Angola e Benguela, extraído dos documentos históricos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933.

HAMBLY, Wilfrid. *The Ovimbundu of Angola*. Chicago: Publications of the Field Museum of Natural History. Anthropological Series, Vol. 21, N. 2, pp. 89-91, 93-362, 1934.

HOLUB, Emil. *Seven Years in South Africa: Travels, Researches and Hunting Adventures, Between the Diamond-Fields and the Zambesi (1872–79)*. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1881.

LOPEZ, Duarte, e PIGAFETTA, Philippo. *Relação do reino do Congo e das terras circunvizinhas.* Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1951.

MATTA, J. D. Cordeiro da. *Ensaio de Dicionário Kimbundu-Português.* Lisboa: Typographia e Stereotypia Moderna, 1893.

MEROLLA, Girollamo. *Breve, e succinta relatione del viaggio nel regno di Congo nell' Africa meridionale*. Napoli: Editore Francesco Mollo, 1692.

MONTEIRO, Joachim John. *Angola and the river Congo*. London: Macmillan, 1876.

NEGREIROS, Almada. *História Ethonographica da Ilha de São Thomé.* Lisboa: Casa Bertrand, 1895.

PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum*, vol. 2. Wolfenbuttel: Wittebergae, 1619.

SALVATERRA, Jerónimo. *Mangungo (mitos e cultura santomenses).* São Tomé: Centro Cultural Brasil-São Tomé e Príncipe, 2009.

SARMENTO, Alfredo. *Os sertões d'África*. Lisboa: Francisco Arthur da Silva, 1880.

TORDAY, Emil e JOYCE, T. A. *Notes on the Ethnography of the Ba-Yaka*. The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Vol. 36(Jan. - Jun., 1906), pp. 39-58
VALVERDE, Paulo. *Máscara, Mato e Morte: Textos para Uma Etnografia de São Tomé.* Oeiras: Celta Editora, 2000.

Brasil:
Viajantes –

Brasil Holandes: Documentos da Biblioteca Universitária de Leiden. Rio de Janeiro: Editora INDEX, 3. Vols., 1997.
BANDEIRA, Julio. *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831* Rio de Janeiro: Capivara, 2007.
BRIGGS, Frederico Guilherme. *Brasilian souvernir*. Rio de Janeiro: Ludwig & Briggs, 1845.
CHAMBERLAIN, Henry. *Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro***.** Rio de Janeiro: Kosmos, 1943.
DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.
_____. *Caderno de Viagem.* Texto e organização – Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.
GUILLOBEL, Joaquim Cândido. *Usos e costumes do Rio de Janeiro nas figurinhas de Guillobel*. Curitiba: Editado por Cândido Guinle de Paula Machado, 1978.
RIBEYROLLES, Charles. *Brazil pittoresco: história, descrições, viagens, instituições, colonização*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859.
RIEDEL, Augusto. *Viagem de S.S.A.A. Reaes Duque de Saxe e seu augusto irmão D. Luís Philippe ao interior do Brazil no anno 1868.* Rio de Janeiro: Álbum avulso, 1869. (Acervo Biblioteca Nacional)
RUGENDAS, Johann Moritz.*Viagem pitoresca através do Brasil.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/ EDUSP, 1979.
SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas Provincías do Rio de Janeiro e Minas Gerais.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
_____. *Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo 1822.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.
SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826).* Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2010.
SPIX, J. B. von e MARTIUS, C. F. P. von. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
WALSH, R. Rev. *Noticias do Brasil* (1828-1829). Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985.

Cultura Popular e Samba Carioca -

ALENCAR, Edgar de. *O carnaval Carioca através da música*, 2 vols. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1965.
ALMIRANTE (Henrique Fôreis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.
AZEVEDO, Almeida. *A nossa música Popular.* Rio de Janeiro: A Voz do Rádio, 28 mar. 1935.
BARBOSA, Orestes. *Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
BARRETO, Paulo (João do Rio). *As Religiões no Rio.* Rio de Janeiro: H. Garnier, 1905.
_____. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1951.
BATISTA, Marta R. (org.) *Coleção Mário de Andrade: religião e magia/ música e dança/ cotidiano.* Uspiana Brasil 500 anos. São Paulo: EDUSP/IEB-USP/Imprensa Oficial, 2004.
BILAC, Olavo. "*A festa da Penha".* Rio de Janeiro: Revista Kosmos, nº 3, outubro, 1906.
CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio.* São Paulo: Moderna, 1996.
_____. *No tempo de Almirante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
_____. *As escolas de samba.* Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
CARNEIRO, Souza. *Mitos Africanos no Brasil.* São Paulo; Rio de Janeiro; Recife: Companhia Editora Nacional, 1937.
CUNHA, Mário Wagner Vieira da. *Descrições da festa de Bom Jesus do Pirapora*. Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, XLI. 1937, p.5-35.
DONGA, PIXINGUINHA e JOÃO DA BAIANA. *As vozes desassombradas do museu vol.1*. Rio de Janeiro: MIS, 1970.
EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
_____. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis.* Brasília: Senado federal, 2000.
FREITAS, Affonso A. de. *Tradições e reminiscências paulistanas*. 3ª edição. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1978.
GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. *Rio de Janeiro*: C. Wehrs&cia., 1934.
GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda de Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

LAYTANO, Dante de. *As Congadas no Município de Osório.* Porto Alegre: Edição da Associação Rio-Grandense de Música, Boletim de Estudos do Folclore do Rio Grande do Sul, 1945.
MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985.
_____.*Introdução ao Estudo do Congado.* Belo Horizonte: Universidade Católica de Minas Gerais, 1974.
MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa – Uma Biografia.* Brasília: Ed. UNB, 1990.
MELO, Guilherme Teodoro Pereira de. *A musica no Brasil; desde os tempos coloniaes, até o primeiro decênio da Republica; por Guilherme Theodoro Pimenta de Mello, professor de música*. Bahia: Typographia S. Joaquim, 1908.
MORAES FILHO, Mello. *As festas e tradições populares do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1979.
MORAES, Eneida de. *História do Carnaval Carioca.* Rio de Janeiro: Record, 1987.
MUNIZ JÚNIOR, José. *Do Batuque a Escola de Samba.* São Paulo: Ed. Símbolo, 1976.
NEVES, Guilherme dos Santos. *Coletânea de Estudos e Registros do Folclore Capixaba (1944-1982)*. Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo - 2 vols., 2008.
PENTEADO, Jacob. *Belenzinho – 1910. Retrato de uma época*. São Paulo: Martins, 1962.
PIRES, Cornélio. *Scenas e paizagens da Minha Terra (Musa Caipira).* São Paulo: Edição da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & C., 1921.
POMPÉIA, Raul. *Danças e Cantos na Penha.*1888 In: BANDEIRA, Manuel e ANDRADE, Carlos Drummond de. *Rio de Janeiro em prosa e verso*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965. Coleção Rio Quatro Séculos, v. 5.
QUERINO, Manuel. *A Bahia de Outrora*. Salvador: Progresso, 1955.
_____. *Costumes africanos no brasil*. Recife: Ed. Massangana, 1988.
RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil.* Brasília: Ed. UNB. 2004.
SILVA, Marília T. Barboza da e Maciel, Lygia dos Santos. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas.* Rio de Janeiro: Funarte, 1989.
_____; OLIVEIRA FILHO, Artur L.; CARLOS Cachaça. *Fala, Mangueira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
_____; OLIVEIRA FILHO, Artur L. *Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
VALENÇA, Rachel Teixeira e VALENÇA, Suetônio Soares. *Serra, Serrinha, Serrano: O Império do Samba.* Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1981.
VALLE, Flausino Rodrigues. *Elementos de Folk-lore Musical Brasileiro*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1936.

Série "Depoimentos para a posteridade" – Museu da Imagem e do Som – RJ:
-Alcebíades Barcellos, no dia 21/03/1968.
-Donga, no dia 02/04/1969
-Heitor dos Prazeres, no dia 01/09/1966
-Ismael Silva, RJ, no dia 16/07/1969.
-João da Baiana, no dia 24/06/1966
-Pixinguinha, no dia 06/10/1966; 22/04/1968

Jornais e Revistas:
- O Globo, Vespertina, Geral, Coluna "Carnaval", página 6 - 26 de Dezembro de 1932.
- O Globo, Vespertina, Geral, Coluna "Carnaval", página 6 - 6 de Janeiro de 1932.
- O Globo, Matutina, Geral, Coluna "Carnaval", página 6 - 03 de Janeiro de 1933.
- O Globo, 01 de Dezembro de 1933, Vespertina, Geral, página 6
- O Globo, Sexta-feira, 20.04.1979
-"Cuíca para todos" - Revista Veja – Edição 167 - 17/11/1971.

Filmografia:

"Sai da Frente" - Abílio Pereira de Almeida, 80min, PB, Brasil (1952)
"Alô, Alô, Carnaval" - Adhemar Gonzaga, 75min, Brasil (1936)
"Bumba Boi de Marcanã – Rio do Mirinzá" - Olindo Estevam, 92min, cor, Brasil (2007).
"Ondyelwa, Festa do Boi Sagrado" - Ruy Duarte de Carvalho, 42min, cor, Angola (1978).

Discografia:

África -

(1972) *Music of the Ovimbundu* (Angola) LP.
(1973) Tervuren- kubik Humbe e handa (Angola – Bélgica) LP
(1983) DUVALLE, Charles. *Musique kongo: Ba-Bembe, Ba-Congo, Nseke e Ba-Lari.* França: Ocora, LP OCR35.
(2004) Tisikaya – Musicos do Interior (Angola) CD

Brasil -

(1957) "Obaluaye" – Maestro Abigail Moura e Orquestra Afro-brasileira, LP
(1974) *Nas Quebradas do Mundaréu* (c/ Plinio Marcos, Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro). Continental Discos, LP.
(2000)Coleção Cachuera – Vol. 2 - Batuques do Sudeste, CD
(2002) "Musica do Brasil "– Hermano Viana, CD

Discografia em 78 Rpm -

Bambas da Barra Funda. França, Januário e Costa, Henrique Filipe "Henricão" - Intérprete: França, Januário e Costa, "Henricão" Acompanhamento: Grupo do Veneno. Gênero musical: Samba. Data de Lançamento: 11/1931. Gravadora: Columbia. Número do Álbum: 381112. Lado: B.
.
Tentação do samba. João Bastos Filho e Getúlio Marinho "Amor" - Intérprete: Patrício Teixeira. Acompanhamento: Pixinguinha e Grupo da Guarda Velha. Gênero musical: Samba do partido alto. Data de Gravação: 00/1933. Data de Lançamento: 00/1933. Gravadora: Victor. Número do Álbum: 33633. Lado: A.

A cuíca tá roncando. Torres, Raul - Intérprete: Torres, Raul. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 00/1934. Data de Lançamento: 00/1934. Gravadora: Odeon. Número do Álbum: 11139. Lado: A.

Triste cuíca. Rosa, Noel e Cordovil, Hervé - Intérprete: Almeida, Arací de. Acompanhamento: Regional Benedito Lacerda. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 10/04/1935. Data de Lançamento: 05/1935. Gravadora: Victor. Número do Álbum: 33927. Lado: A.

Molha o pano. Getúlio Marinho "Amor" e Vasconcelos, Candido - Intérprete: Aurora Miranda. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 00/1935. Data de Lançamento: 00/1936. Gravadora: Odeon. Número do Álbum: 11320. Lado: A.

Cuíca, pandeiro, tamborim. Mesquita, Custódio - Intérprete: Miranda, Carmen. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 00/1936. Data de Lançamento: 00/1936. Gravadora: Odeon. Número do Álbum: 11377. Lado: A.

Deixa a cuíca roncá. Torres, Raul - Intérprete: Torres, Raul. Gênero musical: Batucada. Data de Gravação: 00/1936. Data de Lançamento: 00/1937. Gravadora: Odeon. Número do Álbum: 11543. Lado: A.

Dormindo sonhei. Cuíca, Chico e Dias, Ernani e Paquito - Intérprete: Carvalho, J. B. de. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 00/1939. Data de Lançamento: 00/1940. Gravadora: Odeon. Número do Álbum: 11816. Lado: A.

Iáiá ioiô e a cuíca. Vasconcelos, Fausto e Martins, Felisberto - Intérprete: Carvalho, J. B. de e Robledo, Nena. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 00/1940. Data de Lançamento: 00/1940. Gravadora: Odeon. Número do Álbum: 11882. Lado: B.

Quem quebrou minha cuíca. Badu e Lobo, Haroldo - Intérprete: Galhardo, Carlos Acompanhamento: Orquestra Passos. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 18/12/1941 Data de Lançamento: 02/1942. Gravadora: Victor. Número do Álbum: 34872. Lado: B.

Sem cuíca não há samba. Augusto, Geraldo e Peixoto, João Antônio - Intérprete: Garcia, Isaura Acompanhamento: Benedito Lacerda. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 27/04/1942 Data de Lançamento: 05/1942. Gravadora: Columbia. Número do Álbum: 55344. Lado: A.

Como se faz uma cuíca. Lobo, Haroldo e Batista, Wilson - Intérprete: Anjos do Inferno. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 26/10/1944 Data de Lançamento: 12/1944. Gravadora: Victor. Número do Álbum: 800242. Lado: B.

Ester. Lobo, Haroldo e Oliveira, Milton de - Intérprete: Vocalistas Tropicais. Acompanhamento: Boca Rei da Cuíca. Gênero musical: Samba. Data de Gravação: 03/09/1948 Data de Lançamento: 11/1948. Gravadora: Odeon. Número do Álbum: 12883. Lado: A.

BIBLIOGRAFIA:

ABREU, Martha Campos. *O Império do Divino. Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ANDRADE, Vicente Pinto de. *A Sociedade Angolana e os seus instrumentos Musicais Tradicionais – Uma Perspectiva Sociológica.* Luanda: 2006.

AGAWU, Kofi. *African Rhythm – A Northern Ewe Perspective.* New York: Cambridge University Press, 1995.

_____. *Representing African Music – postcolonial notes, queries, positions.* London; New York: Routledge - Taylor & Francis Group, 2003.

AGOSTINI, Camila (org.) *Objetos da Escravidão: Abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

AIRES-BARROS, Luís. *Memórias de um explorador. A coleção Henrique de Carvalho da Sociedade de Geografia de Lisboa.* Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, 2012.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira.* 2ªed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982.

_____. *"A influência negra na música brasileira",* Boletim Latino-Americano de música. VI/1. 1946, p. 357-407.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira.* Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Martins, 1972.

_____. *O samba rural paulista.* In: Revista do Arquivo Municipal, v. 41, nov/dez, pp. 37-116. São Paulo: AMSP, 1937.

_____. *Música de Feitiçaria no Brasil.* São Paulo: Livraria Martins Editora.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1989.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional Vol. II – Danças, Recreação e Música.* São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1964.

ARAUJO, Emanoel (org.). *Abigail Moura - A Orquestra Afro-Brasileira.* São Paulo: Museu Afro Brasil, 2003.

AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm*. New York: Cambridge University Press, 1991.

_____. *Précis d'ethnomusicologie.* Paris: CNRS Éditions, 2007.

ARÓSTEGUI, Natalia B.; VILLEGAS Carmen G. D. e BOLÍVAR, N. del Río. *Ta Makuende Yaya y las Reglas de Palo Monte – Mayombe, Brillumba, Kimbisa y Shamalongo.* Havana: Editorial José Martí, 1998.

BALFOUR, Henry. *The Friction-Drum.* .In: The Jornal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, v. 37, Jan /Jun, PP 67-92, London, 1907.

BASTIDE, Roger. *Las Américas negras.* Madri: Alianza Editorial, 1969.

_____. *As religiões africanas no Brasil.* São Paulo: Pioneira, 1989.

BEBEY, Francis. *African Music – A People's Art.* Westport: Lawrence Hill & Company, 1987.

BESSA, Virgínia. *A escuta singular de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930.* São Paulo: *Alameda*, 2010.

BRANDEL, Rose. *The Music of African Circumcision.* Journal of the American Musicological Society, Vol. 7, No. 1 (Spring, 1954), pp. 52-62.

_____. *The Music of Central Africa*. Amsterdam: Martinus Nijhoff, 1961.

CABRERA, Lydia. *A Mata: Notas sobre as Religiões, a Magia, as Superstições e o Folclore dos Negros Criollos e o Povo de Cuba.* São Paulo: EDUSP, 2012.

CAIADO, Pedro. *Os instrumentos musicais e as viagens dos portugueses*. In: Camões: revista de letras. - nº 1 - Abril-Junho, 1998.

CALDEIRA, Jorge. *A voz: samba como padrão de música popular brasileira (1917 / 1939*). Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1989.

CANDEIA e ISNARD. *Escola de samba – a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.

CARNEIRO, Edison. *Negros Bantus, notas de ethnographia religiosa e de folk-lore.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

_____. *Folguedos tradicionais.* Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

_____. *Samba de Umbigada.* Campanha de defesa do folclore, 1961.

CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Os bordados de João Cândido.* História, Ciências, Saúde-Manguinhos. Rio de Janeiro , v. 2, n. 2, Oct. 1995. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701995000300005&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 10 Junho de 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

_____. *Made in África: (pesquisas e notas).* São Paulo: Ed. Global, 2002.

CASSOLA, Sonia Pérez. *Los instrumentos musicales cubanos*. Habana: Instituto Cubano del Libro – Editorial Gente Nueva, 2011.

CAZES, Henrique. *Choro, do quintal ao Municipal.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história dos últimos anos da escravidão na Corte.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano de trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque.* Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

CHATELAIN, Heli e SUMMERS, W. R. *Bantu Notes and Vocabularies. No. II. Comparative Tables and Vocabularies of Lange, Songe, Mbangala, Kioko, Lunda, etc.* Journal of the American Geographical Society of New York, Vol. 26, No. 1 (1894), pp.208-240

CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility.* Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

CHIZIANE, Paulina. e PITA, Rasta. *Por quem vibram os tambores do além?* Maputo: Ed. Índico, 2013.

CIRINO, Giovanni. *Uma etnografia da devoção a São Benedito no Litoral Norte de São Paulo*. São Paulo: Tese Doutorado. Dep. de Antropologia/USP, 2012

COSTA E SILVA, Alberto. *A manilha e o Libambo. A África e a escravidão, 1500 a 1700*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas do Momo. Imprensa e Carnaval na Primeira República.* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. (org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura.* Campinas: Ed. UNICAMP, Cecult, 2002.

_____. *Ecos da Folia: Uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DESCH-OBI, Thomas J. *Fighting for honor: the history of African martial art traditions in the Atlantic world.* Columbia: University of South Carolina Press, 2008.

DIAS, Margot. *Instrumentos Musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical – Centro de Antropologia Cultural e Social, 1986.

DIAS, Paulo. *A outra festa negra*. In: JANCSÓ, István e KANTOR, Íris (orgs.). *Festa, Cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Imprensa Oficial; Edusp; Fapesp.

DIENER, Pablo. *Rugendas e o Brasil.* São Paulo: Ed. Capivara, 2002.

DUARTE, Maria da Luz Teixeira. *Catálogo de Instrumentos Musicais de Moçambique.* Maputo: Direcção Nacional de Cultura – Serviço Nacional de Museus e Antiguidades, 1980.

ELTIS, David e RICHARDSON, David. *Atlas of the Transatlantic Slave Trade.* New Haven: Yale University Press, 2010.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade. As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945).* São Paulo: Ed. Annablume; Fapesp, 2005.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escola de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados.* Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio 1928 a 1931*. Rio de Janeiro: Ed. IMS, 2010.

FREYER, Peter. *Rhythms of Resistance – African Musical Heritage in Brazil.* Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

FRUNGILLO, Mário David. *Dicionário de percussão*, São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GABARRA, Larissa. *O reino do Congo no Império do Brasil: O Congado de Minas Gerais no século XIX e as memórias da África Central.* Rio de Janeiro: Tese Doutorado. DH/PUC-RJ, 2009.

GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha, do terreiro aos palcos.* Rio de Janeiro: GGE, 1995.

GANSEMANS, Jos. *Collections of the RMCA – Musical Instruments*. Tervuren: Royal Museum for Central Africa, 2009.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMES, Tiago de Melo. *Para além da casa da Tia Ciata: Outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930*. Salvador: Revista Afro-Ásia, 29/30, 2003, p. 175-198.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem. O carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2007.

GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de folclore e música popular.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HALL, Stuart. *Da Diáspora*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HEINTZE, Beatrix. *Pioneiros Africanos. Caravanas de carregadores na África Centro-Ocidental (entre 1850 e 1890).* Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

_____. *A cultura material dos Ambundu Segundo as fontes dos séculos XVI e XVII*. In: Revista Internacional de Estudos Africanos N. 10 e 11, Janeiro-Dezembro, 1989, pp.15-63.

HENRIQUES, Isabel Castro. *O pássaro do mel*. Estudos de História Africana. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

_____. *São Tomé e Príncipe. A Invenção de uma Sociedade.* Lisboa: Editora Vega, 2000.

HERTZMAN, Marc Adam. *A Brazilian Counterweight- Music Intellectual Property and the African Diaspora in Rio de Janeiro*. New York: Cambridge University Press, Journal of Latin American Studies, vol. 41 part 4 November, 2009, p. 695-722.

_____. *Making Samba: A new history of race and music in Brazil.* Durham: London: Duke University Press, 2013.

HEYWOOD, Linda M. (Org.) Diáspora negra no Brasil. São Paulo: Contexto, 2008.

JADINON, Rémy. *On Nsambi Pluriarcs*. In: VANHEE, Hein, POYNOR, Robin e COOKSEY, Susan (orgs.) *Kongo across the Waters.* Gainesville: University Press of Florida, 2013.

KARASCH, Mary. *Vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850).* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KIRBY, Percival R. *The musical instruments of the native races of South Africa.* Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1953

KLIEMAN, Kairn. *The Pygmies Were Our Compass. Bantu and Batwa in the History of Weste Central Africa, Early Times to c.1900 C.E.* Portsmouth (NH): Heinemann, 2003.

KUBIK, Gerhard. *Natureza e estrutura de Escalas Musicais Africanas*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Estudos de Antropologia Cultural, Vol. 3, 1970.

_____. *Música Tradicional e Aculturada dos !Kung de Angola*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Estudos de Antropologia Cultural, Vol. 4, 1970.

_____. *Angolan traits in Black music, Games and dances of Brazil: A study of African cultural extensions overseas.* Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Estudos de Antropologia Cultural, Vol. 10, 1979.

_____. *Africa and the Blues*. Jackson: Universty Press of Mississipi, 1999.

_____. *Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia.* Lisboa: Instituto Português de Museus – Ministério da Cultura, 2002.

_____. *Traços históricos da província da Huíla no Brasil*. In: BRITO, Joaquim Pais de, CARVALHO, Mário Vieira de e PAIS, José Machado (coord.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

LEÓN, Argeliers. *Del Canto y el Tiempo*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

LIENHARD, Martin. *O mar e o Mato – Histórias da escravidão (Congo-Angola, Brasil, Caribe).* Salvador: EDUFBA/CEAO, 1998.

LIMA, Rossini Tavares de. *Folguedos Populares do Brasil.* São Paulo: Ed. Ricordi, 1962.

_____. *Folclore de São Paulo*. São Paulo: Ricordi, 1954.

_____. *O Folclore do Litoral Norte do Estado de São Paulo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

_____. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.

_____. *Novo Dicionário Bantu do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2006.

_____. *Partido-alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LUCAS, Glaura. *Os Sons Negros do Rosário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. *Musical Rituals of Afro-Brazilian Religious Groups within the Ceremonies of Congado*. Yearbook for Traditional Music, Vol. 34 (2002), pp. 115-127.

MACK, John. *Documenting the Cultures of Southern Zaire: The Photographs of the Torday Expeditions 1900-1909*. African Arts, Vol. 24, No. 4, Special Issue: Historical Photographs of Africa (Oct.,1991), pp. 60-69+100

MARTINEZ, Barbaro. *Afro-Atlantic graphic Writing*. Philadelphia: Temple University Press: 2013.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Maria do Rosário. *Simbolismo e expressão artística. Instrumentos musicais de Angola*. Coimbra: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 1990.

MARTINS, Rui de Souza. *Artes musicais, Angola Culturas Tradicionais*. Coimbra: Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra, PP.50-55.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *"Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares"*. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003, pp. 11-36.

_____. *"Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público"*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, nº 21, 1998, pp. 89-103.

MERRIAM, ALAN P. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.

MILLER, Joseph C. *Poder político e parentesco. Os antigos estados Mbundu em Angola*. Luanda: Arquivo Histórico Nacional; Ministério da Cultura, 1995.

_____. *Way of Death.Merchant Capitalism and the Angolan Slave Trade, 1730-1830*.Madison: Universityof Wisconsin Press, 1988.

_____. *Restauração, reinvenção e recordação: recuperando identidades sob a escravização na África e face à escravidão no Brasil*. Revista de História, São Paulo, n. 164, p. 17-64, jan./jun. 2011.

MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana. Uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas, UCAM, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *As Sonoridades Paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

_____. e SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

MOURA, Carlos Eugenio Marcondes. *A Travessia da Calunga Grande*. São Paulo: EDUSP, 2000.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

_____. *Creative Practice in African Music: New Perspectives in the Scrutiny of Africanisms in Diaspora*. Black Music Research Journal, Vol. 17, No. 2 (Autumn, 1997), pp. 239-250

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAM, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. São Paulo: Revista Brasileira de História v. 20, nº 39, p.167-189, 2000.

_____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007.

_____. *Sambistas ou Arianos? A crítica racista e a higienização poética do samba nos anos 1930 e 1940*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e CROCI, Federico (Orgs.) *Tempos de Fascismos – Ideologia – Intolerância – Imaginário*. São Paulo: Imprensa Oficial / Edusp, 2010.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

NKETIA, J. H. Kwabena. *Dimensions esthétiques dês istruments de musique africains*. In: BRINCARD, M. T. (org.). *Afrique: formes sonores*. Paris: E.R.M.N.,1990, PP.20-28.

OLIVEIRA PINTO, Thiago de. *As cores do som. Estrutura sonora e concepções estéticas na música afro-brasileira*. Revista África (São Paulo), São Paulo, USP, v. 22/23, p. 87-110, 2002.

ORTIZ, Fernando. *Los Instrumentos de la Música Afrocubana - Los tambores xilofónicos y Los membranófonos abiertos, A a N*. Havana: Ed. Cardenas y Cia, Vol. III, 1955.

_____. *Los Instrumentos de la Música Afrocubana – Los pulsativos, los fricativos, los insuflativos y los aeritivos*. Havana: Ed. Cardenas y Cia, Vol. V, 1955.

_____. *La Africania de la Música Folklórica de Cuba*. Havana: EdicionesCardenas y Cia, 1950.

PARÉS, Nicolau. *A formação do Candomblé: História e ritual da nação Jeje na Bahia*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

PEREIRA, Arthur. Ramos de Araújo. *O folclore negro do Brasil. Demopsicologia e psicanálise.* São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

_____. *A Aculturação Negra no Brasil.* Rio de Janeiro: Cia Ed. Nacional, Série Brasiliana vol. 224, 1942.

_____. *As culturas negras no Novo Mundo*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1937.

PÉREZ, Martha Esquenazi. *Del areíto y otros sones.* Havana: Editorial Letras Cubanas, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura "Juan Marinello", 2001.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A Cor e o Som da Nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948).* São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

RABAÇAL, João Alfredo. *As Congadas no Brasil.* São Paulo: Secretaria da Cultura, Conselho Estadual de Cultura, Coleção Folclore, n. 5, 1976.

RAIMUNDO, Jacques. *O negro brasileiro e outros escritos*. Rio de Janeiro: Record, 1936.

REDINHA, José. *Instrumentos musicais de Angola*. Coimbra: Instituto de Antropologia, 1984.

REIS, João José (org.). *Escravidão & invenção da liberdade.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no século XIX.* São Paulo: Companhia das letras, 1991.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O Jongo.* Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

_____. *Influência da Cultura Angolense no Vale do Paraíba*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Folclore v.8 n.21, 1968.

ROLNIK, Raquel. *Territórios negros nas cidades brasileiras: etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro*. In: *Revista de Estudos Afro-Asiáticos*, nº 17, setembro de 1989.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, 2001.

SANTO, Spirito. *Do Samba ao Funk do Jorjão*. *Ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*. Petrópolis: Ed. KBR, 2011.

SANTOS, Antônio Carlos dos. *Os músicos negros: escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

SANTOS, Cláudio Alberto dos. *Tambores Incandescentes, Corpos em Êxtase: Técnicas e princípios bantus na performance ritual do Moçambique de Belém.* Rio de Janeiro: Tese de Doutorado. Dep. de Teatro/UNIRIO, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. (org.). *História da vida privada no Brasil 3 – República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SHAFFER, Kay. Berimbau-de-barriga e seus toques. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte, 1977.

SILVA, Eliane Maria Paschoal da, e TONI, Flávia Camargo. *Instrumentos musicais da Coleção Mário de Andrade.* São Paulo: Rev. Inst. Est. Bras., n.31, p.197-206, 1990.

SILVA, Salomão Jovino da. *Marimbas de Debret: presença musical africana na iconografia brasileira oitocentista.* In: BRITO, Joaquim Pais de, CARVALHO, Mário Vieira de e PAIS, José Machado (coord.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras.* Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

_____. *Memórias Sonoras da Noite - Musicalidades Africanas no Brasil Oitocentista.* São Paulo: Tese Doutorado. DH/PUC-SP, 2005.

_____. *Viola d'Angola – Som de Raiz.* In: Revista História Viva – Temas Brasileiros n.3. São Paulo: Ediouro - Duetto Editoral, 2006.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. Samba e identidade nacional, das origens à Era Vargas. São Paulo: Ed. UNESP, 2012.

SLENES, Robert W. *Malungo, Ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil*. Revista USP, 12, 1991-92, p.48-67.

_____. *Na senzala uma flor: as esperanças e as recordações na formação da família escrava – Brasil sudeste, século XIX.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *As Provações de Um Abraão Africano: a Nascente Nação Brasileira na Viagem Alegorica de Johann Moritz Rugendas*. Revista de Historia da Arte e Arqueologia, Campinas, SP, v. 2, n. -, p. 271-294, 1996.

_____. *A árvore de nsanda transplantada: cultos kongo de aflição e identidade escrava no Sudeste brasileiro (século XIX)*. In: LIBBY, Douglas C. e FURTADO, Júnia F. *Trabalho Livre, Trabalho Escravo: Brasil e Europa, séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. *A grande greve do crânio do Tucuxi: espíritos das águas centro-africanas e identidade escrava no início do século XIX no Rio de Janeiro*. In: HEYWOOD, Linda M. (Org.) Diáspora negra no Brasil. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *"Eu venho de longe, eu venho cavando": jongueiros cumba na senzala centro-africana.* In: LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (Orgs.). *Memória do Jongo As gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949.* Rio de Janeiro: Ed. Folha Seca, 2007.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro, 1808-1850.* Campinas: Ed. UNICAMP, 2004.

_____. e FARIAS, Juliana Barreto e GOMES, Flávio dos Santos. *No labirinto das nações : africanos e identidades no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Presidência da República, Arquivo Nacional, 2005.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo.* Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1998.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo.* Belo Horizonte: Ed. Ufmg, 2002.

STEIN, Stanley J. *Grandeza e Decadência do Café no Vale do Paraíba*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1961.

SWEET, James H. *Recreating Africa: Culture, Kinship, and Religion in the African-Portuguese World, 1441-1770.* Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons negros no Brasil.* São Paulo: Art. Editora, 1988.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Cultura popular: temas e questões.* São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. *Rasga. Uma dança negro-portuguesa.* In: BRITO, Joaquim Pais de, CARVALHO, Mário Vieira de e PAIS, José Machado (coord.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

_____. *Domingos Caldas Barbosa:* o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). São Paulo: Editora 34, 2004**.**

_____. Os sons que vem da rua. São Paulo: Ed. 34, 2. Edição revista e ampliada, 2005.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit. Arte e Filosofia Africana e Afro-Americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

THORTON, John. *Africa and Africans in the Making of the Atlantic Word, 1400-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada*. In PAIS, José Machado et al. *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004. (Estudos e Investigações, 32).

TROUILLOT, Michel-Rolp. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.

TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos – Aspectos do Ritual Ndembu.* Niterói: EDUFF, 2005.

VANHEE, Hein, POYNOR, Robin e COOKSEY, Susan (orgs.) *Kongo across the Waters.* Gainesville: University Press of Florida, 2013.

VASSBERG, David E. *African Influences on the Music of Brazil*. Luso-Brazilian Review, Vol. 13, No. 1 (Summer, 1976), pp. 35-54

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque carioca.* Rio de Janeiro: Funarte 1988.

_____. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

VELLUT, Jean-Luc. *"A bacia do Congo e Angola".* In: *História Geral da África. África do século XIX à década de 1880.* São Paulo: Editora Cortez, 2011.

VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba.* Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2007.

VINUEZA, María Elena. *Presencia y significación de lo Bantú en la Cultura Musical Cubana.* Habana: "La Jiribilla" - Revista Digital de Cultura Cubana, n. 20 – Septiembre, 2001. Disponível em: http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n20_septiembre/fuenteviva.html Consultado em 21/03/2014.

VOGT, Carlos e FRY, Peter. *Cafundó – A África no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade, na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Sonhos africanos, vivência ladinas: Escravos e forros em São Paulo (1850-1888).* São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. *Ritos de magia e sobrevivência: Sociabilidades e práticas mágico-religiosas no Brasil (1880-1940).* São Paulo: 1997. Tese (Doutorado) FFLCH-DH /USP.

_____. *Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível*. In: Nicolau Sevcenko (org). *República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Vol 3. - *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, 49-130.

_____. *Entre o sagrado e o profano- reflexões sobre o catolicismo popular e as tradições africanas no Brasil*. In: Jean Lauand. (Org.). Filosofia e Educação. Estudos 6. São Paulo: Factash Editora - CEMOrOc - EDF- Feusp, 2008, v. , p. 33-50.

Anexo I:
Transcrição (quase completa) de uma cerimônia de macumba registrada por Arthur Ramos no Rio de Janeiro na década de 1930. In: *PEREIRA, Arthur. Ramos de Araújo. A Aculturação Negra no Brasil. Rio de Janeiro: Cia Ed. Nacional, Série Brasiliana vol. 224, 1942,* p.151-156.

Nas macumbas do Rio de Janeiro e de alguns Estados do Sul, a tradição religiosa veio dos povos bantus, dos Negros de Angola e do Congo. O grão-sacerdote Embanda ou Umbanda é o invocador dos espíritos e dirige as cerimônias, assistido por um auxiliar, o cambone ou cambonde. O chefe da macumba é chamado também "pai do terreiro", por analogia com os candomblés baianos, de influencia sudanesa.

Os terreiros das macumbas cariocas são toscos e simples, e quase sempre tomam o nome do santo protetor ou espírito familiar, que é evocado sucessivamente por várias gerações de "pais de santo". À cerimônia ritual chamam os Negros linha ou mesa.

Sigamos a cerimônia de um terreiro que pode ser considerado o protótipo das macumbas do Rio de Janeiro e de outros Estados do Sul.

O terreiro de Honorato, situado no alto de um morro de Niteroi, onde se chega depois de largo e fatigante trajeto, é uma construção isolada, em forma de retângulo irregular, paredes de taipa e completamente aberto na frente e no lado esquerdo. Logo em seguida à porta de entrada há uma ante-sala onde ficam os convidados e os curiosos que vêm de longe e em grande número para assistir às cerimônias.

À direita, dois quartos: o anterior, onde se guardam os objetos do culto, e o posterior, a camarinha de consultas do pai do terreiro. A ante-sala dá acesso a um compartimento maior, onde se colocam o pai de terreiro e seu auxiliar, o cambone, as filhas e filhos de santo e os músicos, por ocasião dos festejos do culto.

(...)

O característico da macumba de influencia bantu, não é o santo protetor, mas um espírito familiar que, desde tempos imemoriais, surge invariavelmente, encarnando-se no Umbanda. É o que se dá entre os povos bantus com o culto dos antepassados e dos deuses-lares. No terreiro de Honorato esse espírito é o Pai Joaquim que, "há vinte e quatro anos ali trabalha" segundo as informações de vários adeptos. É ele quem, depois dos cânticos iniciais ao santo protetor, dá começo aos trabalhos.

Há grupos de santos que surgem em falanges. Estas pertencem a várias nações ou linhas. Tanto mais poderoso é o grão-sacerdote quanto maior for o numero de linhas com que trabalha. Há a linha da Costa, a linha de Umbanda e de Quimbanda, a linha de Mina, de Cabinda, do Congo, a linha do Mar, a linha cruzada, a linha de caboclo, a linha de Mussurumim, etc.

O grão-sacerdote dá começo ao culto pela invocação ao santo protetor. Os médiuns estão dispostos em duas filas, as mulheres à esquerda e os homens à direita. As filhas de santo vestem saia e casaco de algodão branco, e os homens calças e camisas de Brin da mesma cor. O Umbanda, de pé, em frente ao altar, estira os braços pra frente e articula uma oração ininteligível: volta-se depois para a assistência e grita: Ogum! (...)

O ritmo é marcado pelas palmas e instrumentos de percussão: cuícas, tamborins, canzás e atabaques. O Cambonde continua seguido pelo coro:

Saravá Ogum
Ogum, meu pai

Ó Jorge, ó Jorge
Vem da Loanda

Tem compaixão de seus filhos
Venceu a demanda
Ogum é
Ogum macumba é!

(...) No terreiro de Honorato o espírito principal é o Pai Joaquim, velho antepassado da Costa d'África e que agora aparece encarnado no Pai do terreiro.

O cambonde e o coro entoam:
Ê mexe no Congá
Meu povo vem aí
Meu povo de Aroanda
É o Pai Joaquim

O pai de santo, pouco adiante, começa a transformar-se. Encolhe-se por completo. Avança com passos vacilantes, resmungando. "Desceu o Pai Joaquim!" clamam os Negros. Pai Joaquim salva as "nações" na sua fala da Costa:

Salva Angola
Salva Congo
Salva Congo
Que Umbanda chegou

O coro responde, acompanhando o ritmo, batendo palmas:

É recado do Congo
Benção de Deus!

Pai Joaquim aproxima-se. Quando ele passa, todos se inclinam e lhe pedem a benção. Ele abraça aos velhos conhecidos como se tivesse chegado de longa viagem. Pergunta pela saúde de cada um, dá conselhos, resolve dificuldades, exatamente como em Angola os espíritos familiares intervinham nos assuntos domésticos para resolvê-los com conselhos judiciosos.

(...) Sucedem-se as linhas. Destas, uma das mais importantes é a linha negra dos espíritos maléficos. A invocação é preparada com circulo de pólvora, imediatamente queimada, e os espíritos descem para dentro da fumarada densa, que se eleva. Uma linha forte é a do mar. Pai Joaquim, terminadas as consultas, volta para dirigir essa linha importante. Canta:

Bem-vinda seja, bem-vinda
A nossa mãe que nos criou
Veio pra nos salvar
Pela cruz do Senhor

O espírito da costa do mar ou anjo da costa desce para médium. Esta avança lentamente pela sala, os longos cabelos caídos para a frente, ocultando-lhe o rosto, enquanto Pai Joaquim lhe vai aspergindo gotas d'água de um copo que leva na mão. É a

rainha da guiné, espécie de mãe d'água, também chamada rainha do mar. É a sobrevivência do culto da Calunga de Angola. Esta canta com voz lenta e arrastada:

Ê vai, ê vai
A rainha do mar
Vamos salva, ó calunga!
A rainha do mar...

Nas macumbas do Rio, os fenômenos de possessão raras vezes têm o aspecto forte que caracteriza o estado de santo dos candomblés baianos. Há muito efeito procurado e consciente. Numa espécie de imitação coletiva, a certa altura dos festejos, as filhas de santo julgam-se possuídas pelos velhos espíritos africanos. Curvam-se, então, trocam as palavras, fumam cachimbo, fazendo círculos pequenos onde se põem a conversar coisas ininteligíveis. Perguntei a uma delas, depois das cerimônias, sobre o que conversavam. Respondeu-me vagamente: "coisas da Costa", mas não se recordava mais do que dissera. As cerimônias terminam como começaram: com a invocação ao santo protetor. Umbanda despede-se das linhas ou nações, enquanto o coro vai dizendo:

Adeus, ó Mina
Congo Munjongo
Vai s'imbora

Em seguida, repetem-se os cânticos a Ogum, com as mesmas exclamações e batidas de palmas. Umbanda a todos dá a benção e termina com uma oração católica: "Louvado seja Deus!" imediatamente respondido pela assistência com um: "Para sempre seja louvado!".

Anexo II:
A crônica *"Omelê" ou "Batá", de Vagalume, na integra.* In: *GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). Na roda de Samba. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 125.*

"Omelê" ou "Batá" -

Bem razão teve o «Sinhô», quando disse que – «a Bahia é boa terra».

Eu, se não fosse brasileiro, quisera ser japonês e se não fosse carioca, quisera ser baiano. Em todo caso, sou da Bahia... de Guanabara.

A Bahia nos deu o samba e seus «azes»; nos deu o Visconde do Rio Branco, Barão de Cotegipe, Ruy Barboza, Zama, Mangabeira, Seabra e agora acaba de nos presentear com o tio Faustino – Faustino Pedro da Conceição!

É um dos maiores vultos da religião africana aqui no Rio – que o diga, o maestro J. Thomaz (e também o «Pixinguinha» poderá testemunhar, reforçado pelo «Donga».)
Tio Faustino, tem proporcionado milhares de benefícios aqueles que recorrem á sua caridade, promovendo o sossego de espírito e do lar.

Ele é também dos que pugnam pela tradição e pelo progresso do samba. Tem varias produções, que, graças à colaboração musical de Pixinguinha, alcançaram ruidoso sucesso.

Ultimamente Tio Faustino – ficou em evidencia na roda do samba com o seu – Omelê que vem a ser Batá africano, ou melhor, uma assimilação desse instrumento, com varias modificações e melhoramentos, de modo a substituir no samba a cuíca. O batá africano é um instrumento feio para ser apresentado em publico num conjunto de salão e

tem um grande inconveniente: não afina nos dias chuvosos ou lugares úmidos (como a cuíca), por muito que procurem esquentar a pele, porque a corda cede facilmente, havendo o retraimento do couro.

O Omelê-brasileiro substitui perfeitamente o tambor, a caixa-surda, o bombo, o tamborim, a cuíca e o tabaque.

É bonito e vistoso, pois, é todo niquelado, sendo a sua afinação feita por meio de chaves, como a caixa moderna.

Tio Faustino, já tirou privilégio do seu invento (dois modelos), para que se possa garantir e defender contra os oficiais de obras feitas. Oficialmente, ele inaugurou o seu Omelê, num clube de danças da rua Frederico Fróes, na noite em que o João da Baiana apresentou como novidade o – «Querê Quepê Quetê ó Ganga», – irmão gêmeo do « O' raio, ó Sol, suspende a lua»!

Não resta a menor duvida de que o Omelê será em breve o instrumento obrigatório de todos os centros onde se cultive o samba. Ele é a condenação da cuíca, que já não satisfaz nem condiz com a harmonia do samba chulado.

Temos, porém, um pressentimento: muito em breve os autores de produções alheias, surgirão por aí com o Omelê do Tio Faustino, ganhando rios de ouro, sujeitando-o aos mesmos dissabores de Heitor dos Prazeres com o seu Método de Cavaquinho.

É que o Rio de Janeiro é o paraíso das águias e em cada esquina, ha dez «sabidos», á espera de um «tolo»... «Sabidos» há muitos e «tolos» também.
O que não há é policia.